ISSN 2686-7494

Два века русской классики

ISSN 2686-7494

2026 №2 (18)

ISSN 2686-7494

Журнал включен
в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ
Журнал включен в базу Scopus
Scopus

Два века русской классики
[Dva veka russkoi klassiki]

Two centuries of the Russian classics

Научный журнал
Выходит с 2019 года

Academic Journal
Is published since 2019

2026 Том 8 № 2

2026 Volume 8 No. 2

Учредитель и издатель:
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук

Founder and publisher:
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science

Два века русской классики

Редакционная коллегия журнала «Два века русской классики»

Главный редактор
Щербакова Марина Ивановна (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
Андреева Валерия Геннадьевна (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
Виноградов Игорь Алексеевич (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия)

Редакционная коллегия
Гулин Александр Вадимович (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия), Гуминский Виктор Мирославович (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия), Ивинский Александр Дмитриевич (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия), Троицкий Всеволод Юрьевич (независимый исследователь, г. Москва, Россия), Воропаев Владимир Алексеевич (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия), Генералова Наталья Петровна (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, г. Санкт-Петербург, Россия), Захаров Владимир Николаевич (Петрозаводский государственный университет, г. Петрозаводск, Российский фонд фундаментальных исследований, г. Москва, Россия), Коровин Владимир Леонидович (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия), Лебедев Юрий Владимирович (Костромской государственный университет, г. Кострома, Россия), Михайлова Наталья Ивановна (Государственный музей А. С. Пушкина, г. Москва, Россия), Мосалева Галина Владимировна (Удмуртский государственный университет, г. Ижевск, Россия), Николаева Евгения Васильевна (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия), Николаева Светлана Юрьевна (Тверской государственный университет, г. Тверь, Россия), Федоров Алексей Владимирович (издательство «Русское слово», г. Москва, Россия), Чернышева Елена Геннадьевна (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия)

Международный редакционный совет
Авидзба Василий Шамониевич (научно-исследовательский центр «Абхазская энциклопедия», г. Сухум, Абхазия), Гини Джузеппе (Университет им. Карло Бо, г. Урбино, Италия), Донсков Андрей Александрович (Славянская исследовательская группа при университете Оттавы, г. Оттава, Канада), Кавацца Антонелла (Университет им. Карло Бо, г. Урбино, Италия), Луцевич Людмила Федоровна (Варшавский университет, г. Варшава, Польша), Олджай Тюркан (Стамбульский университет, г. Стамбул, Турция), Саверченко Иван Васильевич («Институт литературоведения им. Янки Купалы» Национальной академии наук Беларуси, г. Минск, Беларусь), Рафаэль Гусман Тирадо (г. Гранада, Испания)

The editorial board of the journal "Two centuries of the Russian classics"

Editor-in-Chief
Marina I. Shcherbakova (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Valeria G. Andreeva (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Igor' A. Vinogradov (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editorial Board
Alexander V. Gulin (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Victor M. Guminsky (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Alexander D. Ivinsky (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Vsevolod Yu. Troitsky (Independent Researcher, Moscow, Russia),
Vladimir A. Voropayev (Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia),
Natalya P. Generalova (Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia),
Vladimir N. Zakharov (Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russian Foundation for Basic Research, Moscow, Russia),
Vladimir L. Korovin (Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia),
Yuriy V. Lebedev (Kostroma State University, Kostroma, Russia),
Natalya I. Mikhaylova (State Museum of A. S. Pushkin, Moscow, Russia),
Galina V. Mosaleva (Udmurt State University, Izhevsk, Russia),
Evgenia V. Nikolaeva (Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia),
Svetlana Yu. Nikolaeva (Tver State University, Tver, Russia),
Alexey V. Fedorov (Russian Word publishing house, Moscow, Russia),
Elena G. Chernysheva (Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia)

International Editorial Council
Vasily Sh. Avidzba (Abkhazian Encyclopedia Research center, Sukhum, Abkhazia),
Giuseppe Genya (University of Carlo Bo, Urbino, Italy),
Andrey A. Donskov (Slavic Research Group at the University of Ottawa, Ottawa, Canada),
Antonella Cavazza (University of Carlo Bo, Urbino, Italy),
Lyudmila F Lutsevich (Warsaw University, Warsaw, Poland),
Oldzhay Tyurkan (Istanbul University, Istanbul, Turkey),
Ivan V. Saverchenko (Institute of Literary Criticism of Janka Kupala of National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus),
Raphael G. Tirado (Granada, Spain)

Два века
РУССКОЙ КЛАССИКИ

Содержание

Русская литература XVIII–XIX столетий

6 **Поташова К. А.** Воспитание гражданина в цикле «Песни Клефтические» Н. И. Гнедича

28 **Антонов А. Ю.** Стихотворение «К восставшему греческому народу» из альбома В. А. Муравьевой: литературный контекст

46 **Осипова Е. А.** Героизм и ратный подвиг в сербской традиции в свете русско-сербских литературных пересечений

72 **Котельников В. А.** «Шишков у нас все-таки историческое лицо»

94 **Назаренко К. Б.** Полковник Скалозуб: исторические реалии в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»

118 **Виноградов И. А.** «Неизменные законы отраженья». Физическая и духовная оптика Н. В. Гоголя

208 **Перевалова Е. В.** «Где на деревьях поет райская птица Гамаюн»: сотрудничество профессора Ф. И. Буслаева в изданиях М. Н. Каткова

234 **Голубинская Ю. А.** Поэтика рассказа Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» в свете науки об иконописи XIX в. (И. П. Сахаров, Д. А. Ровинский, Ф. И. Буслаев)

258 **Ермолаева Н. Л.** Роман И. А. Гончарова «Обрыв» и пьеса А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше»

284 **Павлова И. Б.** Жанр проповеди и его трактовка в «Христовой ночи» и «Рождественской сказке» М. Е. Салтыкова-Щедрина

304 **Скороходов М. В.** Реализация детской мечты об усадьбе в романе П. Д. Боборыкина «Василий Теркин»

320 **Христенко Д. Н.** Л. Н. Толстой и аграрный вопрос в России в начале XX в.

342 **Шведова С. О.** О художественной интеграции в поэтике русского реализма: Пушкин — Тургенев — Чайковский

370 **Щавлинский М. С.** Ранние травелоги И. А. Бунина 1895–1902 гг. как поле народнических и символистских экспериментов

Научная жизнь

414 **Кафанова О. Б.** Фундаментальный труд литературоведа и переводчика: французский перевод «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина

Contents

Russian Literature of the 18th–19th *Centuries*

6 **Ksenia A. Potashova.** Education of a Citizen in the Cycle "Kleftic Songs" by N. I. Gnedich

28 **Alexander Yu. Antonov.** The Poem "To the Rebellious Greek People" from V. A. Muravyeva's Album: Literary Context

46 **Elena A. Osipova.** Heroism and Martial Valor in the Serbian Tradition Through the Prism of Russian-Serbian Literary Intersections

72 **Vladimir A. Kotelnikov.** "Shishkov is, After All, a Historical Figure for Us"

94 **Kirill B. Nazarenko.** Colonel Skalozub: Historical Realities in A. S. Griboyedov's Comedy "Woe from Wit"

118 **Igor A. Vinogradov.** "The Immutable Laws of Reflection." The Physical and Spiritual Optics of Nikolai Gogol

208 **Elena V. Perevalova.** "Where the Paradise Bird Gamayun Sings in the Trees": Professor F. I. Buslaev's Collaboration in M. N. Katkov's Publications

234 **Yuliya A. Golubinskaya.** The Poetics of N. S. Leskov's Story "The Sealed Angel" in the Light of 19th-Century Icon Painting Scholarship (I. P. Sakharov, D. A. Rovinsky, F. I. Buslaev)

258 **Nina L. Ermolaeva.** The Novel "The Precipice" by I. A. Goncharov and the Play "Truth is Good, but Happiness is Better" by A. N. Ostrovsky

284 **Irina B. Pavlova.** The Genre of the Sermon and its Interpretation in "Christ's Night" and "The Christmas Tale" by M. E. Saltykov-Shchedrin

304 **Maxim V. Skorokhodov.** The Realization of a Childhood Dream of a Manor in P. D. Boborykin's Novel "Vasily Terkin"

320 **Dmitrii N. Khristenko.** L. N. Tolstoy and the Agrarian Question in Russia at the Beginning of the 20th Century

342 **Svetlana O. Shvedova.** About Artistic Integration in the Poetics of Russian Realism: Pushkin — Turgenev — Tchaikovsky

370 **Maksim S. Shchavlinskii.** Early Travelogues of I. A. Bunin 1895–1902 as a Field of Narodnik (Peasant-Oriented) Literature and Symbolist Experiments

Scientific Life

414 **Olga B. Kafanova.** Fundamental Work by a Literary Scholar and Translator: French Translation of N. M. Karamzin's "Letters of a Russian Traveler"

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-6-27
https://elibrary.ru/XQSRGI
Научная статья
УДК 821.161.1.09"18"

© 2026. К. А. Поташова
Государственный университет просвещения
г. Москва, Россия

Воспитание гражданина в цикле «Песни Клефтические» Н. И. Гнедича

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-78-00038, https://rscf.ru/project/25-78-00038/

Аннотация: Объектом для анализа стал поэтический цикл Н. И. Гнедича «Простонародные песни нынешних греков». Обозначены переклички сборника с составленным греческим священником Константиносом Иконому жизнеописанием князя Александра Невского. Выявлено, что в центре цикла оказывается цельная личность, обусловившая воспевание единства духовной и физической силы, твердости в борьбе за христианские ценности. Анализируются особенности осмысления свободы через символическую природу горного ландшафта. Доказано тождество клефта и христианского воина-мученика. На примере стихотворения «Олимп» проведено сопоставление греческого оригинала, французского перевода по изданию К. Фориеля и варианта Гнедича, что выявило не только проделанную Гнедичем обработку национальной греческой песни, но близость звучания песен к русскому фольклору и древнерусской словесности. Результатом статьи стал вывод о том, что свобода, являясь ведущей идейной и эмоциональной доминантой песенного цикла Гнедича, сопрягается с твердыми духовными устоями, являющимися подтверждением их верной идейной направленности.

Ключевые слова: поэтика, онтология, Н. И. Гнедич, эмоционально-смысловая доминанта, героика

***Информация об авторе*:** Ксения Алексеевна Поташова, доктор филологических наук, доцент, Государственный университет просвещения, ул. Фридриха Энгельса, д. 21 а, 105005 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0164-0371

E-mail: kseniaslovo@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 04.02.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 19.04.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

***Для цитирования*:** *Поташова К. А.* Воспитание гражданина в цикле «Песни Клефтические» Н. И. Гнедича // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 6–27. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-6-27

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 6–27. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 6–27. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Ksenia A. Potashova
State University of Education,
Moscow, Russia

Education of a Citizen in the Cycle "Kleftic Songs" by N. I. Gnedich

Acknowledgments: The study was supported by the Russian Science Foundation, project no. *25-78-00038, https://rscf.ru/project/25-78-00038/*

Abstract: The article analyzes N. I. Gnedich's poetic cycle "Vernacular Songs of the Modern Greeks." It identifies parallels between the cycle and the biography of Prince Alexander Nevsky compiled by the Greek priest Konstantinos Ikonomou, revealing that at its center stands an integral personality who glorifies the unity of spiritual and physical strength and steadfastness in the struggle for Christian values. The article also examines how freedom is conceptualized through the symbolic nature of the mountain landscape and demonstrates the identity of kleft and the Christian warrior-martyr. Using the poem "Olympus" as an example, it compares the Greek original, the French translation from C. Fauriel's edition, and Gnedich's version, showing not only Gnedich's reworking of the Greek national song, transforming the allegorical image from abstract to concrete, but also the affinity of the songs' tonality to Russian folklore and Old Russian literature. The article concludes that freedom, while serving as the leading ideological and emotional dominant of Gnedich's song cycle, is intertwined with firm spiritual foundations, which confirm the soundness of its ideological orientation.

Keywords: poetics, ontology, N. I. Gnedich, emotional and semantic dominant, heroism

Information about the author: Ksenia A. Potashova, DSc in Philology, Associate Professor, State University of Education, Friedrich Engels St., 21 a, 105005 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0164-0371

E-mail: kseniaslovo@yandex.ru

Received: February 04, 2026

Approved after reviewing: April 19, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Potashova, K. A. "Education of a Citizen in the Cycle 'Kleftic Songs' by N. I. Gnedich." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 6–27. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-6-27

В 1820-х гг. в русской литературе интенсивно звучит идея о державно-покровительственном отношении Российской империи к православным христианам Османской империи, что и сквозит в оригинальной поэзии и переводах Н. И. Гнедича, проявляясь в сонме патриотических мотивов. Апологией гражданственной патриотической поэзии, посвященной греческим событиям, прославлению подвига борьбы христиан с магометанами явился поэтический цикл Гнедича «Песни клефтические» («Простонародные песни нынешних греков»), вышедший отдельным изданием в 1825 г. в типографии Николая Греча. Акцентированная Гнедичем в Предисловии *свобода* и далее по текстам песен звучащие свободолюбивые мотивы породили в существующих единичных суждениях о цикле излишнюю привязку произведений к декабристским идеям. На трактовку Гнедичем славянской поэзии «в духе идей декабристов» [Медведева: 43] указывала И. Н. Медведева, еще с большей силой эта идея звучит у М. К. Азадовского, верно отметившего влияние песенного цикла на разинско-пугачевский текст Пушкина, но при этом не избежавшего их социлогизированной оценки («пафос революционной борьбы народа» [Азадовский: 169]). Соглашаясь с определенными В. Н. Аношкиной такими идейными доминантами героической поэзии Гнедича, как «освободительные, народолюбивые мысли» [Аношкина 2014: 8] и названными И. С. Юхновой в качестве поэтической константы сборника «идеями борьбы за национальную независимость» [Юхнова: 117], все же заключим, что рассматривать провозглашенные поэтом освободительные идеи, прежде всего, целесообразно в контексте идеалов духовной жизни человека.

На формирование поэтического цикла «Песен клефтических», выкристаллизовавших одновременно «и героику и прозаическое состояние мира» [Есаулов: 276], ввергнутого в кризис, повлияло переплетение нескольких факторов — от собственно литературных, связанных с расцветом романтизма с его тягой к фольклору, до насущного «грече-

ского вопроса» в общественно-политической жизни 1820-х гг. и обстоятельств личной биографии Гнедича, культурных контактов с приехавшим из Константинополя в Петербург в 1821 г. греческим священником и богословом, членом Российской Императорской Академии Наук Константиносом Иконому, объясняемых не только интересом к Древней Греции, но и самой ценностной системой, безусловно связанной с христианским идеалом. Факт происходящего между Гнедичем и Константиносом Иконому взаимообогащения не только на языковом уровне, но и в аспекте христианской традиции очевиден. Одновременно с переводами греческих национальных песен, для подготовки которых консультантом и был приглашен Константиноса Иконому, сам греческий священник готовит жизнеописание благоверного князя Александра Невского, «актуализируя образ святого в греческом религиозном сознании XIX в.» [Борисова: 24]. В своем сочинении, отступая от житийного канона, Константиноса Иконому проводит параллели между испытанными Русью притеснениями ордынского владычества и бедствиями от османского господства над Грецией («Сначала и татары в России, и турки в Греции резали, жгли и вешали без разбора и священников, и мирян, чтобы истребить весь род христианский» [Οικονόμου Κωνσταντίνος: 255][1]), излагая при этом собственное видение современной ситуации в Греции в ее «духовном и политическом аспектах» [Кудрявцева: 28], призывая к очищению и отстаиванию христианской веры. Эти же идеи, только облеченные в поэтическую форму в духе народной традиции, звучат в сборнике Гнедича.

Источником для сборника Гнедича послужили греческие тексты народных песен из первого тома двуязычного издания “Chants populaires de la Grèce Moderne” Клода Фориеля (Париж, 1824). Издание Фориеля было восторженно встречено в Европе, переведено на английский и немецкий языки. Гнедич не ставил перед собой задачу перевода сборника, да и к переводам самого Клода Фориеля подошел критически. В адрес французского сборника поэт не раз отпускает критические суждения о неточностях перевода, например, в примечании к песне «Буковалл и Иван Стафа» он отметил, что «Фориель напечатал сию песню со списка, как видно, дурного, искаженного, лишенного всякого смысла» [Гнедич 1956: 226]. Полное титульное название сборника

[1] Перевод с греческого выполнен автором статьи.

поэтических переводов — «Простонародные песни нынешних греков, с подлинником изданные и переведенные в стихах, с прибавлением введения, сравнения их с простонародными песнями русскими и примечаний» свидетельствует о проделанной Гнедичем исследовательской работе.

В отличии от издания Клода Фориеля, включающего большое количество подстрочных переводов греческих песен, сборник Гнедича состоит всего из 12 песен. О критериях выбора произведений для перевода можно судить опять же по сопровождающим каждое произведение прологам, в которых поэт акцентирует характер выбранных им песен: «песня трогательна, оригинальна и живописна» [Гнедич 1956: 236], песня «замечательна по роду драматического искусства» [Гнедич 1956: 239], песня «с небольшими приключениями, которые увеличивают любопытство» [Гнедич 1956: 239]. Хотя эти критерии и важны для Гнедича, но все же они вторичны в выборе песен, о чем поэт прямо заявляет: «Читателям русским любопытно будет узнать сии произведения не в одном общем их достоинстве поэтическом, но и в другом отношении» [Гнедич: 210]. Под указанным «другим отношением» Гнедич подразумевает провозглашение «песней достойных» славным грекам, которые «отвергли всякое условие с магометанами и сохранили до наших времен совершенную свободу» [Гнедич 1956: 210]. И в цикле «Песни клефтические», и в созвучных ему историософских размышлениях о борьбе инков с испанскими колонизаторами в стихотворении «Перуанец к испанцу», и в «Военном гимне греков» свобода понимается Гнедичем как духовно-нравственный критерий жизни человека. Не случайно свобода сопровождается ценностным эпитетом «святая» («Дышал святой свободой» [Гнедич 1956: 126]), измеряется пространственной вертикалью, становясь символическим выражением гармонии бытия земли под небом:

> Когда-нибудь и вы в родимой стороне,
> Под небом счастливым земли свободной вашей
> В беседах дружеских воспомните о мне [Гнедич 1956: 133].

Обращает на себя внимание просматривающееся рядом с понятием свободы противопоставление «я — вы», характеризующее героя как «избранную натуру» [Булгаков: 152], внутренние потребности кото-

рой являются движущей силой героических деяний. Г. В. Ф. Гегель в связи с героическим пафосом пишет о «силах души» человека, которые воплощаются «в его характере, в его действиях» [Гегель 1: 195]. Для Гнедича именно такое понимание героики важно. Частотное для поэта-романтика слово «свобода» слагается у Гнедича из главных христианских ценностей — добродетель мужества («но о добре всеобщем лишь радея» [Гнедич 1956: 62]), честь («За честь Отечества он отдал жизнь» [Гнедич 1956: 64]) и совесть («наша совесть нам есть лучший судия» [Гнедич 1956: 64]), любовь и дружество («Любовью пламенной Отечество любя» [Гнедич 1956: 140], «неизменная дружба» [Гнедич 1956: 141]). Греческий борец как носитель внутренней и внешней силы приобретает черты идеального рыцаря или богатыря, свободно принимающего решение отдать себя великой цели освобождения христианского мира. В «Военном гимне греков» Гнедич в призывной фразе намечает характер грека, смыслообразующим для нравственного идеала которого является понятие чести: «Докажем мы, что грек свободы // И чести не забыл» [Гнедич 1956: 126].

Размышлениям о характере греческих борцов против османского господства посвящено обширное введение к поэтическому циклу песен клефтов, в котором Гнедич вступает в своеобразный диалог с К. Фориелем, указывая, что для французского переводчика первостепенной задачей была оценка «с точностью и справедливостью нравов, характерв и гения нынешних греков» [Гнедич 1956: 207], тогда как для себя он отводит роль составления «мысли высшей о силе и твердости греков» [Гнедич 1956: 207], «о пламенной любви их к Отечеству» [Гнедич 1956: 208], о свободе, неутраченной «даже под игом турков» [Гнедич 1956: 208]. В осмыслении разворачивающихся исторических событий Гнедич шел по пути романтизации личности. Первичной для него оказывается поэтизация героического характера. Человек в этом цикле, как и во всей художественной системе Гнедича — это борец, в контексте разворачивающегося в Греции движения борцов с магометанским владычеством, поэтому повторяющимися в каждой песни и преамбулах к ним оказываются номинативы, выдержанные в сугубо романтическом ключе, подчиняющиеся идеям избранничества и самоотверженности. Герой для Гнедича в годы байронические — это натура естественная, определяющаяся словами «храбрость», «жребий», «гордость», «сила», «независимость», «дикость», «отвага», борец, наделенный по истине

исключительными, богатырскими качествами («храбрейший», «славнейший», «могучий»).

Находясь у истоков романтических принципов искусства, Гнедич полагает, что одна только душа открывает истины:

> Один гений чувства превыше философии опытной и философии умозрительной, один он дает убеждение за пределами разума человеческого [Гнедич 1977: 152].

В самой же поэзии, как следует из его «Речи о назначении поэта», должны быть «думы высокие, восторги пламенные, святое пожертвование самим собою для блага людей» [Гнедич 1977: 153]. Таковой сильной личностью для Гнедича явился клефт, понимаемый им как народный герой, борющийся за свою веру («И клефт на Олимпе двенадцать годов; // Сто аг истребил я, сто сел их сожег, // А турок, албанцев, положенных мной…» [Гнедич 1956: 223]), готовый пожертвовать своей жизнью за христианскую Греции («Но жребий пришел мой — лег в битве и я!» [Гнедич 1956: 223]; «И сели дарует Господь и Пречистая Дева // И выплыть и видеть и стан наш и сборное место» [Гнедич 1956: 228]). Клефт у Гнедича — личность цельная, физически и духовно сильная («храбрейший их храбрых» [Гнедич 1956: 226]), человек, рожденный дикой природой среди свободного народа («Храбрые там не больны, и больные там храбры» [Гнедич 1956: 233]).

Примечательно, что в очерковой литературе первой трети XIX в. можно найти различное изображение клефтов. Их этнографический портрет представил Пушкин в повести «Кирджали»:

> Они вели жизнь праздную, но не беспутную. Их можно всегда было видеть <…> с длинными чубуками во рту, прихлебывающих кофейную гущу из маленьких чашечек. Их узорные куртки и красные востроносые туфли начинали уж изнашиваться, но хохлатая скуфейка все же еще надета была набекрень, а атаганы и пистолеты все еще торчали из-за широких поясов. <…> Нельзя было и подумать, чтоб эти мирные бедняки были известнейшие клефты [Пушкин 8: 255–256]).

Ф. Ф. Торнау в «Воспоминаниях кавказского офицера» не отличает их от разбойников:

Спорам и бестолковому крику не было конца; оказались люди, уверявшие, что они собственными глазами видели несколько разбойников — сербов, турок или клефтов — разглядеть не успели [Торнау: 76].

В путевых очерках В. А. Теплов поясняет, что клефтами назывались

отдельные личности, которые не могли выносить мусульманского владычества, уже с давних пор привыкли бросать родину и скрываться в ущельях; местное христианское население видело в них не простых воров (точное значение слова клефт), а бойцов за народность, за веру против ненавистных мусульман [Теплов: 330].

Серия портретов героев национально-освободительного движения Греции известна и в сепиях К. П. Брюллова.

Рис. 1, 2. К. П. Брюллов. Герои национально-освободительного движения Греции. Бумага, сепия, 1820-е гг.

Гнедич помещает клефтов в романтический ореол, восхищается этими «суровыми людьми, отличающимися добродетелями, достойными душ образованных» [Гнедич 1956: 239], «гениями своей земли благословенной» [Гнедич 1956: 208], племенами, «отвергшими всякое условие с магометанами и сохранившими до наших времен совершенную свободу» [Гнедич 1956: 211].

Согласно Г. В. Ф. Гегелю, героическое предполагает «непосредственное единство субстанциального начала и индивидуальных склонностей, влечений, воли, так что индивидуальность сама по себе является законом» [Гегель 1: 197]. Понимая героику клефта в таковом ключе, Гнедич помещает этот образ в перипетию драматических исторических событий и осмысляет его через собственную жизнь — такова и логика композиционного устройства цикла. От более общей песни «Олимп», образно передающей сам факт греческого освободительного движения и утверждающей мессианское предназначение клефтов, Гнедич переходит к конкретным героическим судьбам, представляя их в наиболее острый, драматический момент жизни — кульминационные эпизоды сражений, принятия смерти, потери родного человека.

Каждый такой драматический эпизод явственно демонстрирует одну ведущую черту характера клефта — его гордость. Отметим, что в русской словесности XVIII в. слово *гордый* зачастую ставилось в перечень *негативных* качеств человека, о чем свидетельствуют и проповеди архиепископа Платона (Левшина), не только перечисляющего человеческие пороки «недоброхотный, ненавистник, немилосердый, гордый» [Платон (Левшин) 8: 154]), но и использующего в своем молитвенном слове о погибших русских воинах в Русско-турецкой войне слово «гордый» по отношению к магометанскому миру:

> Удары, которыми сокрушаются рога гордыя луны, уже слышны везде по вселенной [Платон (Левшин) 2: 304];

> Но где? он на море Мединерранском, во странах восточных, во Архипелаге, близь стен Константинопольских, в тех, то есть, местах, куда Ты не редко око Свое обращал, и гордую намеревал смирить Порту [Платон (Левшин) 2: 305].

В проповедях и поэзии 1812 г. *гордый* используется как форма самоутверждения, на негативное значение этого слова безусловный отпечаток накладывают «наполеоновские идеи». Гнедич и в духе эстетики романтизма, и в контексте самой ситуации освободительной борьбы вкладывает иное понимание в это качество — его клефты гордые не как индивидуалисты, но как обладающие чувством самоуважения, неподчиненные магометанству, отстаивающие, как отмечает поэт, «свою

святую независимость» [Гнедич 1956: 234]. Отсюда в примечаниях о героях песен не раз читаем: «погиб жертвою своей гордости и отваги» [Гнедич 1956: 224]. Именно гордость обусловила построение портрета клефта из образных вертикалей:

> Не раз и не два я говаривал Диму:
> «Понизь свою шапку, доспех свой прикрой;
> Албанцы приметят, албанцы убьют,
> Узнав по сребру и по гордому виду» [Гнедич 1956: 224].

В призывах спрятаться от глаз и защитить себя гордый клефт с его душевными порывами борьбы представляется высоким, уподобленным горам с их снежными вершинами-шапками. Каждая песня цикла явственно демонстрирует символическую параллель между высокой гордостью и природными высями. В преамбуле к циклу Гнедич очерчивает географически и этнографически ту местность, которую населяли клефты:

> Жители гор, Олимпа, Пелиона, хребтов Фессалийских, Пинда и гор Аграфских противились победителям [Гнедич 1956: 211];

> Ведя на горах жизнь простую, суровую, беспрерывно деятельную, воины сии все физические способности тела раскрывают до необыкновенной степени [Гнедич 1956: 212].

Далее в самом поэтическом цикле топос горы помещается в историческое и символическое пространство. Горный ландшафт в наибольшей степени отвечает вольнолюбию клефтов, их пространственное восхождение в горы («И вот третия ночь, как взошел я на вольные горы» [Гнедич 1956: 239]) представляется максимально естественным, само же восхождение на гору приобретает контекстуальное значение возвышенной цели, движения к победе и, как следствие, освобождения христианской земли от магометан: «Зачем я теперь не стою на горе на высокой?» [Гнедич 1956: 232]. В соответствии с эстетической системой романтизма гора мыслится не только как на пространство родное, но как «икона трансцендентного Бога» [Охоцимский: 446], оттого клефт «на горы часто смотрит» [Гнедич 1956: 235], ища в них защиты.

Гора в поэтическом цикле мыслится сакральным пространством, местом свершения духовного подвига клефта, в образе которого, как и в образе христианского воина-мученика, соединяются три ипостаси, точно сформулированные С. С. Аверинцевым: «богатырь, носитель истинной веры и рыцарственный заступник» [Аверинцев: 160]. Как отмечает А. Д. Охоцимский, особая «аура святости» гор имеет «глубокие христианские корни» [Охоцимский: 422], просматривающейся и в Евангелии (многие ключевые события происходят именно на горах, что связано уже с самой топографией Иерусалима), и в фольклоре (самый могучий богатырь Святогор черпает силу от горы Арарат, «величественного, грозного памятника допотопного мира» [Библейская энциклопедия 1: 53]). Аналогично и в песнях о клефтах горы хороши уже своей громадой, они служат своего рода характеристикой сверх силы клефтов («клефт на горах воюющий» [Гнедич 1956: 212]), даже гроб клефта напоминает гору, защищающую его («Постройте мне гроб, но чтоб был он широк и высок, // Чтоб, стоя мне прямо, сражаться и в турок стрелять» [Гнедич 1956: 230]), на стороне клефта оказывается и гора с «сорока двумя главами» [Гнедич 1956: 222] как собирательный образ христианского воинства.

На сакральное отношение к вершинам накладывается и ландшафтная особенность Греции, обусловившая расположение христианских святынь в горах, которые, безусловно, нуждались в особой защите. Обсуждаемым вопросом в 1820-х гг. было положение православных общин и духовных центров на Балканах. Так, в записке неизвестного автора «Судьба русского монастыря на Афоне» в связи с событиями 1821 г. содержится указание, что Афон принимал активное участие в антитурецком восстании:

> Монастыри наполнены были оружием; пушки в башнях и в прозорах стен имели свои боевые заряды <…>, Афон сделался полуостровом, до 6000 греков и их жен и детей укрывались в пещерах и лесах Святых гор [Троицкий: 187].

Среди монахов распространялись письма от имени Александра I о том, что на подмогу святогорцам высланы русский флот и войско. Из молодых монахов был сформирован отряд, вооруженный саблями и пистолетами. В поэтическом цикле мы не найдем гору Афон, но гора

Олимп не раз встречается, и ее упоминание, точнее воспевание, является собой яркий пример, когда реальные черты ландшафта влияют на оформление символической картины ценностей

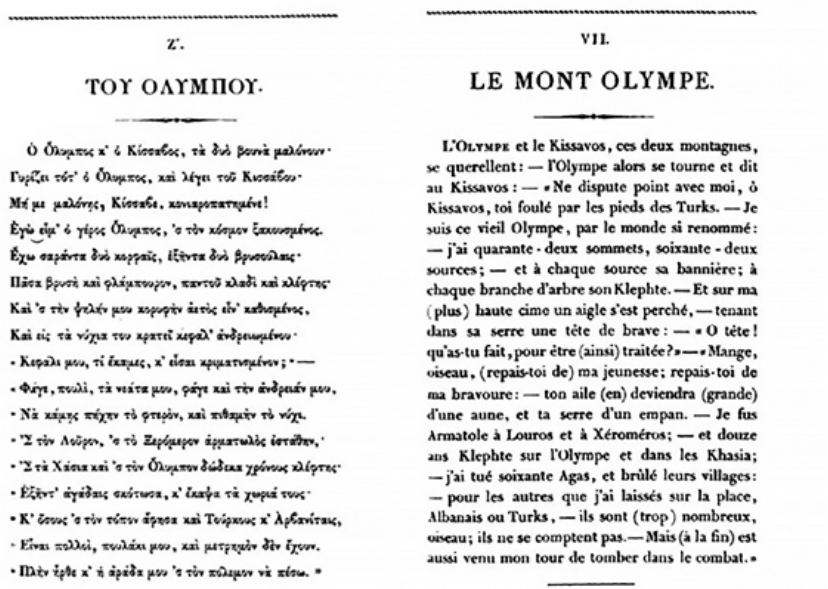
> Хочешь лекарства ты? хочешь ты вылечить рану?
> Встань и взойди на Олимп [Гнедич 1956: 233].

Для понимания сути песенного цикла важно, что Олимп не только является культурным кодом древнегреческих мифов, но известен как «один из наиболее влиятельных монашеских центров Византийской империи, и благодаря близости к Константинополю в конце VIII–XI в. оказывал большое влияние на религиозную и церковно-политическую жизнь столицы» [Православная энциклопедия: 597]. Оттого, как отмечает Гнедич в предисловии к циклу, для клефтов это «любимейшая, главнейшая обитель храбрых, гора священная» [Гнедич 1956: 212]. Примечателен созданный здесь поэтом образ горы как обители, то есть места обитания и подвижничества, что в дальнейшем разовьется в поэзии Лермонтова с ассоциацией горы как «сонма праведников, послушным стадом Христовым» [Киселева: 69]. Такая ассоциация обусловливает и слова Гнедича, что «мысль об Олимпе достойна лучших поэтов древней Греции» [Гнедич 1956: 233].

Неслучайно для открытия своего поэтического цикла Гнедич выбирает песню «Олимп», которая во французском сборнике была седьмой. И в этом выборе ясна мысль Гнедича, определившая весь оформленный цикл — акцентируя в первом же стихотворении идею духовной избранности клефта и величие христианской цивилизации в главном символическом образе горы Олимп, поэт тем самым закладывает проходящую пунктиром через весь сборник тему «освобождения христианских земель от инокультурного владычества» [Киселева, Поташова 2022: 96]. Клод Фориель находит достоинство песни «Олимп» в совершенстве слова, выражающем эмоцию, отмечая, что эта песня есть “incontestablement la plus belle de poésie” [Faurel: 35] («бесспорно прекрасная поэзия»)[1]. Гнедич развивает и конкретизирует это заключение, его привлекает сила характера клефта («дик<ая> смелость соображения и дерзк<ие> порывы гения» [Гнедич 1956: 222]), движимого же-

[1] Перевод с французского выполнен автором статьи.

ланием освобождения Эллады. Относящаяся, согласно комментарию и К. Фориеля, и Гнедича к «древнейшим», восходящим «к концу XVI века» [Гнедич 1956: 222], в контексте греческих событий 1820-х гг. песня приобретает обостренное звучание. Особенно эта острота уловима именно в русском переводе, носящем интерпретационный характер, связанный со стремлением Гнедича показать через мир романтического героя с присущими для него порывами к духовной свободе историческую необходимость освобождения православного мира от османской зависимости.



Ζ'.

ΤΟΥ ΟΛΥΜΠΟΥ.

Ὁ Ὄλυμπος κ' ὁ Κίσσαβος, τὰ δυὸ βουνὰ μαλώνουν·
Γυρίζει τότ' ὁ Ὄλυμπος, καὶ λέγει τοῦ Κισσάβου·
Μὴ μὲ μαλόνῃς, Κίσσαβε, κοντοπατημένε!
Ἐγὼ εἶμ' ὁ γέρος Ὄλυμπος, 'σ τὸν κόσμον ξακουσμένος.
Ἔχω σαράντα δυὸ κορφαῖς, ἑξήντα δυὸ βρυσοῦλαις·
Πάσα βρυσὴ καὶ φλάμπουρον, παντοῦ κλαδὶ καὶ κλέφτης·
Καὶ 'σ τὴν ψηλὴν μου κορυφὴν ἀετὸς εἶν' καθισμένος,
Καὶ εἰς τὰ νύχια του κρατεῖ κεφαλ' ἀνδρειωμένου·
• Κεφάλι μου, τί ἔκαμες, κ' εἶσαι κριματισμένον; • —
• Φάγε, πουλί, τὰ νειάτα μου, φάγε καὶ τὴν ἀνδρειάν μου,
• Νὰ κάμῃς πέχην τὸ φτερόν, καὶ πιθαμὴν τὸ νύχι.
• Σ' τὸν Λοῦρον, 'σ τὸ Ξερόμερον ἁρματωλὸς ἐστάθην,
• Σ' τὰ Χάσια καὶ 'σ τὸν Ὄλυμπον δώδεκα χρόνους κλέφτης·
• Ἐξῆντ' ἀγάδας σκότωσα, κ' ἔκαψα τὰ χωριά τους·
• Κ' ὅσους 'σ τὸν τόπον ἄφησα καὶ Τούρκους κ' Ἀρβανίτας,
• Εἶναι πολλοί, πουλάκι μου, καὶ μετρημὸν δὲν ἔχουν.
• Πλὴν ἦρθε κ' ἡ ἀρέβα μου 'σ τὸν πόλεμον νὰ πέσω. »

VII.

LE MONT OLYMPE.

L'Olympe et le Kissavos, ces deux montagnes, se querellent : — l'Olympe alors se tourne et dit au Kissavos : — « Ne dispute point avec moi, ô Kissavos, toi foulé par les pieds des Turks. — Je suis ce vieil Olympe, par le monde si renommé : — j'ai quarante-deux sommets, soixante-deux sources ; — et à chaque source sa bannière ; à chaque branche d'arbre son Klephte. — Et sur ma (plus) haute cime un aigle s'est perché, — tenant dans sa serre une tête de brave : — « O tête ! qu'as-tu fait, pour être (ainsi) traitée ? » — « Mange, oiseau, (repais-toi de) ma jeunesse ; repais-toi de ma bravoure : — ton aile (en) deviendra (grande) d'une aune, et ta serre d'un empan. — Je fus Armatole à Louros et à Xéroméros ; — et douze ans Klephte sur l'Olympe et dans les Khasia ; — j'ai tué soixante Agas, et brûlé leurs villages : — pour les autres que j'ai laissés sur la place, Albanais ou Turks, — ils sont (trop) nombreux, oiseau ; ils ne se comptent pas. — Mais (à la fin) est aussi venu mon tour de tomber dans le combat. »

Рис. 2. Оригинал и французский перевод греческой песни «Гора Олимп» [Faurel C. 37–38].

В комментарии к «Олимпу» Гнедич сообщает, что добавил «2 и 9 стихи, дающие оной больше ясности» [Гнедич 1956: 222], однако это не единственная совершенная поэтом мена, сам перевод имеет ярко выраженный интерпретационный характер и ориентирован на позитивное обновление поэтического текста XVI в. в соответствии с назревшей в первой половине 1820-х гг. ситуацией освободительного движения. Далее приводим сопоставительную таблицу, включающую подстрочный

перевод греческого оригинала, подстрочник с французского перевода К. Фориеля и стихотворение Гнедича[1].

Таблица 1.

«Гора Олимп» (греческий оригинал)	**«Гора Олимп» (перевод К. Фориеля)**	**«Олимп» (перевод Н. И. Гнедича)**
Олимп и Киссав, две горы неистовствуют,	Олимп и Киссавос, две горы, спорят.	Заспорили горы, Олимп и Киссав,
Один поворачивается к Олимпу, другой обращается к Киссаву	Олимп обращается к Киссавосу:	И первый за сабли, за ружья другой.
		Олимп обернулся к Киссаву шумит:
Не спорь со мной, Киссав, ничтожный!	Не спорь со мной, о Киссавос, ты растоптан ногами турок.	Молчи, пресмыкайся во прахе, Киссав,
		Не раз осквернённый Коньяра ногой!
Я старый Олимп, на весь мир известный	Я — древний Олимп, всемирно известный,	Я славен в подлунной, Олимп я седой!
У меня сорок две вершины,	у меня сорок две вершины,	Высок я, на мне сорок две головы;
Шестьдесят два источника,	шестьдесят два источника,	Я шумен, струю шестьдесят два ключа;
У каждого источника свой боевой флаг, у каждого дерева свой клефт	и у каждого источника свое знамя, у каждой ветви дерева свой клефт.	Где ключ лишь — тут знамя, где дерево — клефт.
На мысе вершины восседает орел Орел держит в когтях человечью голову	И на моей самой высокой вершине взгромоздился Орел, держа в своем гнезде тело храбреца.	Сидит у меня на вершине орел,
		В когтях у орла — голова храбреца.
Голова, что же ты сделала, что с тобой такое свершилось;	«Что ты сделал, чтобы с тобой так обращались?»	Клюет он ее и расспрашивает: «Что сделала ты, удалая глава?
		За что, как у грешного, срублена с плеч?» —
«Ешь, птичка, мою молодость,	«Поклюй, птица, мою юность, мою храбрость.	«Съедай мою молодость, птица-орел,
		Съедай мою храбрость; твои подрастут
У тебя вырастут перья и когти;	Твое крыло станет большим, как луна, и твои когти-как месяц.	И крылья на локоть и когти на пядь!

[1] Переводы с греческого и французского выполнены автором статьи.

В Луросе и Ксеромросе я был арматолом, В Клиасии и на Олимпе двенадцать лет я был клефтом;	Я был Арматолом в Луросе и Ксеромросе; и двенадцать лет Клефтом на Олимпе и в Клиасии;	В Ксеро́мере, в Лу́ру я был арматол И клефт на Олимпе двенадцать годов;
Я убил шестьдесят агасов, сжег их деревни,	Я убил шестьдесят агасов и сжег их деревни.	Сто аг истребил я, сто сел их сожег,
Положенных албанцев или турков слишком много, птица, их не счесть.	Положенных мною албанцев или турков слишком много, птица, их не счесть.	А турок, албанцев, положенных мной... Их множество, птица, и счета им нет.
Теперь настал мой черед.	— Но, в конце концов, настал и мой черед пасть в бою».	Но жребий пришел мой — лег в битве и я!»

Основу сюжета песни во всех трех вариантах составляет спор между очеловеченными вершинами — исполненной старины горой Олимп и горой Киссав, пиком в регионе Фессалия, отделенном от горы Олимп узкой долиной реки. Следует отметить, что противостояние двух вершин восходит еще к библейской традиции и, как справедливо заключает Л. С. Чаковская, символически связано со «столкновением эпох, активным диалогом между традициями» [Чаковская: 41]. В поэтической историософии первой трети XIX в. (помимо «Олимпа» Гнедича это и «Хищники на Чегеме» Грибоедова, и «Спор» Лермонтова) аллегорический спор гор позволяет посредством пластического образа выразить взгляд на христианскую, православную империю, которая «уподобляется силе природной, стихийной и превышает потенциал когда-то исторически значимых государств» [Киселева, Поташова, Сеченых: 275].

В греческом оригинале «Олимпа» горы не просто спорят, но «неистовствуют», спор их имеет «исступленный, свирепый, зверский, бешеный, яростный, лютый, дикий» [Даль: 2, 520] характер, уподобленный поединку. Но поединок этот скорее словесный, что читается в глаголах со значением речевого взаимодействия и контакта, которыми насыщено начало песни именно в оригинальном варианте, это и смоделированный диалог («один поворачивается», «другой обращается»), и пресекающий призыв Олимпа («не спорь со мной»).

Перевод К. Фориеля оказывается ближе к оригиналу, но интенсивность разворачивающегося спора у него снята: «спорят», «обращается», «не спорь». Однако именно во французском переводе Киссав перестает быть активным участником спора. В греческом варианте

и в дальнейших переводных интерпретациях Киссав лишен речи, но как участник прений, в народной интерпретации он «поворачивается», тогда как у К. Фориеля к нему «Олимп обращается». У Гнедича и вовсе диалогичный по своей сути спор превращается в обращенный монолог («Олимп обернулся к Киссаву шумит»). В вариации Гнедича песенный зачин приобретает событийную наполненность и конкретизирует смысловое содержание аллегорического неистовства гор. Чрезвычайная сила спора у Гнедича достигается через «вооружение» двух вершин: «И первый за сабли, за ружья другой». В приметных знаках отчетливо узнается характер столкновения христианской (клинковое оружие прославило греков) и магометанской (Османская империя, использующая артиллерию для захвата каменных крепостей, вошла в историю как «пороховая империя») силы. Подобные точные категориальные признаки трансформируют обобщенный аллегорический образ в историческое пространство. Намеченное Гнедичем во 2–3 стихах преображение аллегорического образа от абстрактного к более конкретному далее становится ведущим художественным принципом стихотворения, направленным на акцентирование горы как пространства христианского подвига.

И в греческом оригинале, и в переводах 3–8 стихи представляют собой развернутый монолог Олимпа. В споре двух гор словом наделен только Олимп — гора, которая ни разу не покорялась Османской империи. Вторая гора, Киссав, оказывалась покоренными турками как во время осаждения Византии, так и в ходе Греко-турецкой войны 1820-х гг., когда в 1823 г. «Хуршид-паша действовал против Фессалии» [Военная энциклопедия 8: 473]. Живо воспринятые Гнедичем острые события современности позволили при переводе уточнить и дополнить 3 стих. Если в греческом варианте Киссаву сопутствует лишь одно качественное прилагательное («Киссав ничтожный»), у Фориеля наблюдается уже более конкретный образ «растоптан ногами турок»), то у Гнедича Киссав, «не раз осквернённый Коньяра ногой!» приобретает предельно негативную коннотацию. Она усиливается и комментарием в преамбуле («коньяры — племя магометан, самое презренное у греков»), и добавлением к призывной форме «молчи» выражения «пресмыкайся во прахе», вольно перелагающем библейские слова «будешь есть прах во все дни жизни твоей» (Быт. 3 :14) со значением насыщения выгодой. Усиленное звучание отрицательной интонации направ-

лено на осмысление проблемы османского владычества и проявленной слабости в противостоянии ему, что реализуется в ярко выраженной антитезе — противопоставлении 3–4 (Киссав) и 5–8 (Олимп) стихов.

В этом противостоянии Олимп важен как символическая ценность христианской Греции. Он изображается в возрастном преимуществе, старшинстве по отношению к Киссаву, притом эта характеристика проходит трансформацию от темпоральной отнесенности к древнему миру («древний Олимп») к качественному признаку, предполагающему высшую степень разумности и праведности («Олимп я седой»), тем самым усиливается «очеловеченность образа» [Киселева, Поташова 2020: 133], порождающая метафору мудрой горы. Правота и преимущество Олимпа доказывается и его природным состоянием: «Высок я, на мне сорок две головы; // Я шумен, струю шестьдесят два ключа». Примечательно, что здесь Гнедич меняет привычную топографическую характеристику «сорок две вершины» на символическую «сорок две головы», допускающую образное сравнение и с собирательным образов клефтов, защищающих оплот христианства, и с куполами монастырских храмов, что в дальнейшем будет метафорически обыграно через христианские колоративы А. Н. Майковым в его вольном переводе «Олимп и Киссав» («У меня ль под синим небом // Шестьдесят вершин сияют» [Майков 1: 379]).

Не менее интересна интерпретация Гнедичем третьей части стихотворения, а именно 9–17 стихов, в которых происходит смена активного говорящего. Новая картина еще более прицельна, мы видим вершину горы Олимп, на которой беседуют орел и голова поверженного клефта. При этом, если в греческой песне орел только «держит в когтях человечью голову» и ведет с ней разговор, а у Фориеля этот образ еще менее страшен, в его интерпретации воин находит последнее пристанище у орла («держа в своем гнезде тело храбреца»), то Гнедич усиливает натурализм этой сцены, дополняя слова орла сопутствующим действием («Клюет он ее и расспрашивает»). Здесь можно проводить аналогии с древнерусской литературой («гдѣ будетъ трупъ, тамо съберутся орли» [Сказания и повести…: 60]) и фольклором («На венце-то сидит млад сизой орел: // и клюет, клюет ясны глазушки» [Донские исторические песни: 118]), на что ориентировался сам поэт, говоря о стремлении «сообщить дух русский песням греков» [Гнедич 1956: 211]. И в этом отказе от излишней эстетической героизации поэт предельно усилива-

ет звучание героизма клефта, возводя в абсолют его подвиг, неразрывно связанный с его ценностной системой. Не случайно Гнедич меняет исчисление побитых клефтом врагов с шестидесяти на символическое сто, традиционное для древнерусского воинского повествования обозначение, во-первых, очень большого количества, во-вторых, силы и храбрости («сто аг истребил я, сто сел их сожег»). Не только в провозглашении рыцарского кодекса и обладании сверхчеловеческими силами, но в готовности принятия мученической смерти во имя Христа состоит подвиг клефтов, становящихся героями уже после смерти.

События, разворачивавшиеся в Греции 1820-х гг., оказали непосредственное влияние на оформление новых взглядов на героику, послужили своеобразным импульсом для обновления ведущих критериев и требований, предъявляемых к произведениям словесности, сформировали целый комплекс гражданственных тем романтической поэзии. И значительная заслуга в этом принадлежит Гнедичу. Национальные песни греков в их близости к русскому фольклору привлекли внимание поэта цельностью личности, обусловившей воспевание единства духовной и физической силы, свободы выбора и твердости в борьбе. Беря за основу национальные греческие песни и обрабатывая их в сторону конкретизации символических образов и усиления психологизма, Гнедич представляет в своем песенном цикле судьбы христианского воинства, освобождающего Грецию от османского владычества, и тем самым утверждает в романтической литературе тип героя, способного к самоотверженному преодолению себя и своей смертности, осмысляет ценностное наполнение ведущей романтической категории свободы, поэтизирует ландшафты, неразрывно ассоциированные с духовным миром, что впоследствии найдет отражение в кругу «идей, бытовавших среди участников военных кампаний 1830-х гг.» [Киселева, Поташова 2023: 80]. Освободительный порыв Гнедича сопрягается не только с общественной жизнедеятельностью, порожденной разворачивающейся исторической ситуацией с ее потребностью в герое, но с твердыми духовными устоями, являющимися подтверждением их верной идейной направленности.

Список литературы
Источники

Азадовский М. К. Пушкин и фольклор // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 152–182.

Библейская энциклопедия: в 4 т. / сост. Никифор (Бажанов). М.: Б. и., 1891–1892.

Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество. М.: Русская книга, 1992. 525 с.

Военная энциклопедия: в 18 т. / под ред. В. Ф. Новицкого. СПб: Тип. товарищества И. Д. Сытина, 1911–1915.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968–1973.

Гнедич Н. И. Речь <о назначении поэта> // Литературно-критические работы декабристов. М.: Худож. лит., 1977. С. 151–157.

Гнедич Н. И. Стихотворения. Л.: Сов. Писатель, 1956. 850 с.

Греческо-русский словарь / А. Д. Вейсман; Греко-латин. каб. Ю. А. Шичалина. Репринт 5-го изд. 1899. М.: ГЛК, 1991. 1370 стб.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., СПб: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1881.

Донские исторические песни / А. М. Листопадов. Ростов-на-Дону: Ростиздат, 1946. 144 с.

Майков А. Н. Соч.: в 2 т. М.: Правда, 1984.

Медведева И. Н. Н. И. Гнедич // *Гнедич Н. И.* Стихотворения. Л.: Сов. Писатель, 1956. С. 5–59.

Платон (Левшин) Полн. собр. соч. Платона (Левшина) митрополита Московского: в 10 т. СПб: П. П. Сойкин, 1913.

Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 52: (Ной-Онуфрий). М.: Церковно-науч. центр Православная энциклопедия, 2018. 751 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Сказания и повести о Куликовской битве / изд. подгот. Л. А. Дмитриев и О. П. Лихачева. Л.: Наука, 1982. 420 с.

Теплов В. А. Граф Иоанн Каподистрия, президент Греции // Исторический вестник. 1893. Т. 53, № 8. С. 323–362.

Торнау Ф. Ф. Воспоминания русского офицера. М.: «АИРО-XX», 2002. 456 с.

Эртель В. Французско-русскій словарь, извлеченный изъ новѣйшихъ источниковъ. Санктпетербургъ: Типографія Н. Греча, 1842. 600 с.

Faurel C. Les chants populaires de la Grece moderne recueillis et publies par C. Faurel, 1824–1825. 910 p.

Οικονόμου Κωνσταντίνος. Τα σωζόμενα εκκλησιαστικά συγγράμματα Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου του εξ Οικονόμων. Εκδιδόντος ΣοφοκλέουςΚ. του εξΟικονόμων. Τ. 1. Αθήνα, 1862. С. 227–278.

Исследования

Аверинцев С. С. София-Логос. Киев: Дух и Литера, 2006. 912 с.

Аношкина-Касаткина В. Н. Русский романтизм. В. А. Жуковский, А. С. Пушкин. М.: Московский государственный областной университет, 2014. 400 с.

Борисова Т. С. Особенности рецепции образов русских святых в греческой книжности первой половины XIX века: на материале службы Александру Невскому Константиноса Иконому // Россия и Греция: диалоги культур: материалы конференции. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2020. С. 21–30.

Есаулов И. А. Богатырская удаль казаков и доблесть ляхов: типы героики в художественном мире Гоголя // Творчество Гоголя и европейская культура. М., Вена: Новосибирский издательский дом, 2016. С. 275–283.

Киселева И. А. Этика М. Ю. Лермонтова и ее религиозные основания // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3. С. 66–72.

Киселева И. А., Поташова К. А., Сеченых Е. А. Творческая история стихотворения М. Ю. Лермонтова «Спор» (1841) в культурно-историческом контексте // Научный диалог. 2019. № 10. С. 264–279. https://doi.org/10.24224/2227-1295-2019-10-264-279

Киселева И. А., Поташова К. А. Истоки и образное воплощение имперского сознания М. Ю. Лермонтова // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 20, № 3. С. 87–100. https://doi.org/10.15393/j9.art.2022.11242

Киселева И. А., Поташова К. А. Динамическая поэтика стихотворения М. Ю. Лермонтова «Утес» // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18, № 2. С. 128–144. https://doi.org/10.15393/j9.art.2020.8162

Киселева И. А., Поташова К. А. Неизвестная рукопись А. А. Вельяминова // Два века русской классики. 2023. Т. 5, № 4. С. 76–99. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-4-76-99

Кудрявцева Е. П. Русско-греческие политические и церковные связи в 20–30-х гг. XIX в. // Вестник МГИМО. 2020. № 13 (3). С. 26–40.

Охоцимский А. Д. Горы в европейской культуре Нового времени: от протестантской иеротопии к романтизму // Иеротопия Святой горы в христианской культуры. М.: Феория, 2019. С. 416–454.

Троицкий П. В. Русские на Афоне, 19–20 век. М.: ООО Демиург-АРТ, 2003. 365 с.

Чаковская Л. С. Иерусалимские горы в пространстве диалога: Сион, Мориа и Голгофа в поздней античности // Иеротопия Святой горы в христианской культуры. М.: Феория, 2019. С. 28–55.

Юхнова И. С. Греческие мотивы в творчестве М. Ю. Лермонтова // Отечественная филология. 2024. № 5. С. 114–121. https://doi.org/10.18384/2949-5008-2024-5-114-121

References

Averintsev, S. S. *Sofiia-Logos* [*Sofiya-Logos*]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2006. 912 p. (In Russ.)

Anoshkina-Kasatkina, V. N. *Russkii romantizm. V. A. Zhukovskii, A. S. Pushkin* [Russian Romantizm. V. A. Zhukovsky, A. S. Pushkin]. Moscow, Moscow State Regional University Publ., 2014. 400 p. (In Russ.)

Borisova, T. S. "Osobennosti retseptsii obrazov russkikh sviatykh v grecheskoi knizhnosti pervoi poloviny XIX veka: na materiale sluzhby Aleksandru Nevskomu Konstantinosa Ikonomu" ["Features of the Reception of Images of Russian Saints in the Greek Literature of the First Half of the 19th Century: Based on the Service to Alexander Nevsky by Konstantinos Ikonomu"]. *Rossiia i Gretsiia: dialogi kul'tur* [*Russia and Greece: Dialogues of Cultures*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2020, pp. 21–30. (In Russ.)

Esaulov, I. A. "Bogatyrskaia udal' kazakov i doblest' liakhov: tipy geroiki v khudozhestvennom mire Gogolia" ["The Heroic Prowess of the Cossacks and the Valor of the Lyakhs: Types of Heroics in Gogol's Artistic World"]. *Tvorchestvo Gogolia i evropeiskaia kul'tura* [*Gogol's Work and European Culture*]. Moscow, Vienna, Novosibirsk Publishing House Publ., 2016, pp. 275–283. (In Russ.)

Kiseleva, I. A. "Etika M. Iu. Lermontova i ee religioznye osnovaniia" ["M. Yu. Lermontov's Ethics and Its Religious Foundations"]. *Vestnik Pomorskogo universiteta. Seriia: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, no. 3, 2010, pp. 66–72. (In Russ.)

Kiseleva, I. A., Potashova, K. A., and E. A. Sechenykh. "Tvorcheskaia istoriia stikhotvoreniia M. Iu. Lermontova 'Spor' (1841) v kul'turno-istoricheskom kontekste" ["The Creative History of M. Yu. Lermontov's Poem 'Dispute' (1841) in a Cultural and Historical Context"]. *Nauchnyi dialog,* no. 10, 2019, pp. 264–279. https://doi.org/10.24224/2227-1295-2019-10-264-279 (In Russ.)

Kiseleva, I. A., and K. A. Potashova. "Istoki i obraznoe voploshchenie imperskogo soznaniia M. Iu. Lermontova" ["The Origins and Figurative Embodiment of M. Yu. Lermontov's Imperial Consciousness"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 20, no. 3, 2022, pp. 87–100. https://doi.org/10.15393/j9.art.2022.11242 (In Russ.)

Kiseleva, I. A., and K. A. Potashova. "Dinamicheskaia poetika stikhotvoreniia M. Iu. Lermontova 'Utes'" ["Dynamic Poetics of M. Y. Lermontov's Poem 'The Cliff'"]. *Problemy istoricheskoi poetiki,* vol. 18, no. 2, 2020, pp. 128–144. https://doi.org/10.15393/j9.art.2020.8162 (In Russ.)

Kiseleva, I. A., and K. A. Potashova. "Neizvestnaia rukopis' A. A. Vel'iaminova" ["Unknown Manuscript by A. A. Velyaminov"]. *Dva veka russkoi klassiki,* vol. 5, no. 4, 2023, pp. 76–99. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-4-76-99 (In Russ.)

Kudriavtseva, E. P. "Russko-grecheskie politicheskie i tserkovnye sviazi v 20–30-kh gg. XIX v." ["Russian-Greek Political and Ecclesiastical Relations in the 1820–1830s"]. *MGIMO Review of International Relations*, no. 13 (3), 2020, pp. 26–40. (In Russ.)

Okhotsimskii, A. D. "Gory v evropeiskoi kul'ture Novogo vremeni: ot protestantskoi ierotopii k romantizmu" ["Mountains in Modern European Culture: From Protestant

Hierotopy to Romanticism"]. *Ierotopiia Sviatoi gory v khristianskoi kul'tury* [*Hierotopy of the Holy Mountain in Christian Culture*]. Moscow, Feoriia Publ., 2019, pp. 416–454. (In Russ.)

Troitskii, P. V. *Russkie na Afone, 19–20 vek* [Russians on Mount Athos, 19th–20th Centuries]. Moscow, Demiurg-ART Publ., 2003. 365 p. (In Russ.)

Chakovskaia, L. S. "Ierusalimskie gory v prostranstve dialoga: Sion, Moria i Golgofa v pozdnei antichnosti" ["The Jerusalem Mountains in the Space of Dialogue: Zion, Moriah and Golgotha in Late Antiquity"]. *Ierotopiia Sviatoi gory v khristianskoi kul'tury* [*Hierotopy of the Holy Mountain in Christian Culture*]. Moscow, Feoriia Publ., 2019, pp. 28–55. (In Russ.)

Iukhnova, I. S. "Grecheskie motivy v tvorchestve M. Iu. Lermontova" [Greek Motifs in the Works of Mikhail Lermontov]. *Otechestvennaia filologiia*, no. 5, 2024, pp. 114–121. https://doi.org/10.18384/2949-5008-2024-5-114-121 (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-28-45
https://elibrary.ru/XMZUWX
Научная статья
УДК 821.161.1.09"18"

© 2026. А. Ю. Антонов
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
г. Москва, Россия

Стихотворение «К восставшему греческому народу» из альбома В. А. Муравьевой: литературный контекст

Аннотация: Статья посвящена анализу историко-литературного контекста стихотворения «К восставшему греческому народу» из альбома В. А. Муравьевой. Мы полагаем, что автором данного стихотворения следует признать Семена Капниста, поэта-любителя, сына известного поэта и драматурга, члена Львовско-Державинского кружка В. В. Капниста. В статье приводится развернутая аргументация в пользу означенной атрибуции: проясняется литературный контекст создания стихотворения. На основе сопоставления особенностей поэтики и мотивного строя, художественного метода В. В. Капниста и его сына доказывается несостоятельность предположения Д. С. Бабкина об авторстве В. В. Капниста; вместе с тем находятся многочисленные не учтенные в литературе по данному вопросу косвенные подтверждения предположения Г. В. Ермаковой-Битнер об авторстве Семена Капниста.

Ключевые слова: В. В. Капнист, Семен Капнист, литературные альбомы, В. А. Муравьева, Греческая революция 1821 г., русская поэзия XIX в., декабристы

Информация об авторе: Александр Юрьевич Антонов, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0706-0180

E-mail: alexander.a11@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 24.10.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 21.03.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: *Антонов А. Ю.* Стихотворение «К восставшему греческому народу» из альбома В. А. Муравьевой: литературный контекст // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 28–45. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-28-45

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 28–45. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 28–45. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Alexander Yu. Antonov
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia

The Poem "To the Rebellious Greek People" from V. A. Muravyeva's Album: Literary Context

Abstract: The article analyzes the historical and literary context of the poem "To the Rebellious Greek People" found in V. A. Muravyeva's album. The author argues that the poem should be attributed to Semyon Kapnist, an amateur poet and the son of the renowned poet, playwright, and a member of the Lvov-Derzhavin literary circle V. V. Kapnist. The article provides a detailed argument in favor of this attribution by clarifying the poem's literary context. The comparative analysis of the poetics, motif system, and artistic method of V. V. Kapnist and his son demonstrates the fallacy of D. S. Babkin's assumption that V. V. Kapnist was the author. At the same time, the article identifies numerous indirect confirmations of G. V. Ermakova-Bitner's assumption about Semyon Kapnist's authorship that have previously been overlooked in the scholarly literature on this subject.

Keywords: V. V. Kapnist, Semyon Kapnist, literary albums, V. A. Muravyova, the Greek Revolution of 1821, Russian poetry of the 19th century, the Decembrists

Information about the author: Alexander Yu. Antonov, Junior Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0706-0180

E-mail: alexander.a11@yandex.ru

Received: October 24, 2025

Approved after reviewing: March 21, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Antonov, A. Yu. "The Poem 'To the Rebellious Greek People' from V. A. Muravyeva's Album: Literary Context." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 28–45. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-28-45

В Академическое собрание сочинений В. В. Капниста 1960 г. под ред. Д. С. Бабкина включены два текста, посвященные теме Греческой революции 1821–1829 гг.: это пространная ода «Воззвание на помощь Греции» [Капнист В. В. 1: 277–280] и небольшое стихотворение «К восставшему греческому народу»[1] [Капнист В. В. 1: 280]. Авторство первой оды принадлежит, бесспорно, В. В. Капнисту, хотя бы по двум упоминаниям этой оды в письмах сыну Семену от 12 марта и 24 апреля 1822 г. [см.: Капнист В. В. 2: 536–537; 540–541]. А вот авторство стихотворения «К восставшему греческому народу» не установлено доподлинно. Единственная известная на сегодняшний день рукопись его находится в составе альбома В. А. Муравьевой из собрания Рукописного отдела Пушкинского дома (ИРЛИ РАН). До наших дней альбом дошел в составе всего четырех листов, заполненных в 20-е гг. XIX в. На первых двух из них — три стихотворения, написанные рукой друга и родственника[2]

[1] Оговоримся сразу, что само название стихотворения — «К восставшему греческому народу» — отсутствует в его единственной известной рукописи [РО ИРЛИ Р. I. Оп. 17. № 459. Л. 6–6 об.]. В альбоме стихотворение записано без заглавия и начинается строкой: «Неведомо куда идут» [РО ИРЛИ Р. I. Оп. 17. № 459. Л. 6]. Само же название в угловых скобках появляется только при публикации текста в академическом собрании сочинений. Вероятно, его публикатор вынужден был пойти на этот шаг, опасаясь употребить в списке литературы incipit «Неведомо куда идут» по отношению к стихотворению с революционной тематикой. Понимая все это, мы, тем не менее, будем в дальнейшем употреблять предложенное Бабкиным название «К восставшему греческому народу», которое получил текст при первой его научной публикации. Текст произведения, за исключением названия, опубликован Бабкиным корректно, и потому далее ссылки на него мы будем давать по изданию 1960 г.

[2] В. В. Капнист в письме к П. И. Миллеру-Закомельскому от 30 августа 1811 г. упоминает Марфу Михайловну, мать А. Г. Родзянко, в качестве «родственницы» [Капнист В. В. 2: 467].

семьи Капнистов А. Г. Родзянко[1] с его же подписью[2]; за ними следуют «Демон» Пушкина без подписи[3] и интересующее нас стихотворение «К восставшему греческому народу» за подписью «Капнист» (без имени), написанные одной рукой, отличной от почерка Родзянко. При этом необходимо упомянуть, что лист этот — оторванный; листов в альбоме явно не хватает, что отмечает и В. Э. Вацуро [Вацуро: 20].

Несмотря на авторизацию стихотворения в виде подписи, в литературе по данному вопросу нет единого мнения о том, кто же действительно является его автором. Впервые в научный оборот стихотворение «К восставшему греческому народу» было введено Д. С. Бабкиным: ему принадлежит гипотеза о том, что автором данного стихотворения является В. В. Капнист [Бабкин 1960a: 57–58; Бабкин 1960b 1: 745]. Однако уже в издании сочинений В. В. Капниста 1973 г. Г. В. Ермакова-Битнер оспаривает эту гипотезу и выдвигает предположение, что автором стихотворения мог являться сын поэта — Семен Капнист[4].

Проблема же данной, казалось бы, уже доказанной атрибуции заключается в том, что ее невозможно однозначно подтвердить почерковедческой экспертизой. Можно лишь с уверенностью сказать, что почерк, которым написано стихотворение «К восставшему греческому народу» в альбоме В. А. Муравьевой, отличается от скорописи как В. В. Капниста, так и Семена Капниста. Это стихотворение написано не скорописью, а аккуратным, старательным почерком, который у отца и сына был практически идентичен.

Дело в том, что для Семена Капниста В. В. Капнист был не просто отцом. Он с юности стал для сына настоящим кумиром и как поэт, и

---

[1] О биографии и творческом наследии А. Г. Родзянко см.: [Вацуро, Розин, Супронюк: 309–312].

[2] РО ИРЛИ Р. I. Оп. 17. № 459. Л. 3–4.

[3] РО ИРЛИ Р. I. Оп. 17. № 459. Л. 5–5 об.

[4] Отметим, что Г. В. Ермакова-Битнер высказывает именно свое предположение: она не утверждает и не доказывает, что автором стихотворения «К восставшему греческому народу» был именно Семен Капнист: ей важно уточнить только то, что у Бабкина не было достаточных оснований для того, чтобы однозначно считать предположенное им авторство В. В. Капниста доказанным: в частности, исследовательница отмечает стилистическую несхожесть данного текста с другими его поэтическими произведениями [Ермакова-Битнер, Бабкин: 535].

как семьянин, и как общественный деятель. Это отражается, в том числе и в творчестве самого Семена Капниста[1]. Судя по всему, (в соответствии с тем, что он провозглашает в своих одах, посвященных отцу[2]) он во всем стремился следовать его примеру. В частности, подпись Семена Капниста почти идентична подписи отца; то же можно сказать и по отношению к его «чистовому» почерку: он даже перенял у отца написание буквы «с» (хотя у него это проявляется не повсеместно), написание «ж», «д» и еще целый ряд характерных начертаний.

В исследуемом нами альбоме подпись поставлена без имени, что, в принципе, не характерно ни для отца, ни для сына. Возможно, Семен Капнист намеренно стремился выдать свой автограф за рукопись отца — и перед нами факт намеренной литературной мистификации: вероятно, что заполучить автограф известного[3] недавно умершего поэта екатерининской эпохи было для владелицы альбома куда более лестным, чем довольствоваться автографом провинциального поэта-любителя. Как мы покажем далее, и тематически, и структурно стихотворение «К восставшему греческому народу» следует за двумя одами, написанными В. В. Капнистом в конце его жизненного пути, менее чем за два года до смерти.

---

[1] Личность Семена Капниста широко известна: сотрудник «Журнала древней и новой словесности» (с 1818 г.) [Модзалевский: 288], (как и его отец) член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств (с 1820 г.) [Вольное общество], он был близок Союзу Благоденствия. В последние годы издана значительная часть его личной корреспонденции [Дзюбанов 2022; Дзюбанов 2023]. Однако его поэтическое наследие почти не освещено и опубликовано лишь отчасти: для исследователей он всегда оставался в тени отца. При этом Семен Капнист — талантливый поэт, основными эстетическими ориентирами которого были его отец и Г. Р. Державин.

[2] См. оды Семена Капниста, посвященные его отцу: «Любезному Родителю 1го Генваря 1814го года» (<1813>) [РО ИРЛИ Ф. 122. № 11. Л. 1–2 об.] и «Сын на могиле отца» (1823; 1829) [Капнист С. В.: 175–178].

[3] Об особой известности и значимости В. В. Капниста как поэта Полтавщины красноречиво говорит хотя бы тот факт, что, немногим менее, чем через два десятилетия после написания интересующего нас произведения, о нем как о почти что единственном значимом литераторе Малороссии (отдавая, конечно, справедливое первенство Гоголю) в своем травелоге упомянет М. П. Погодин — в одном ряду с легендарным Нестором и первопечатником Федоровым [Жданов: 96].

В пользу того предположения, что автором стихотворения «К восставшему греческому народу» был именно Семен Капнист, почитавший отца в качестве кумира, говорит и особая тематическая близость этого стихотворения с одой В. В. Капниста «Воззвание на помощь Греции». Причем это нечто гораздо большее, чем просто тематическая соотнесенность: можно даже сказать, что стихотворение Семена Капниста является своего рода «конспективным планом» оды его отца.

Обратимся непосредственно к самим текстам. Начнем с того, что первая строфа обоих стихотворений имеет идентичную функцию — это своего рода риторический вопрос автора к самому себе, но вопрос, на который он затем отвечает. Вот это место из «Воззвания на помощь Греции» В. В. Капниста:

Какие громы раздаются
На полдне, с воплями смеясь?
Откуда дымные несутся
Столпы, до облаков клубясь? —
Там грозной брани слышны клики,
Убийц жестоких гласы дики
И жертв убийства томный стон;
Земля трясется от ударов;
И вспыхнул огнь; и от пожаров
Далекий рдеет небосклон [Капнист В. В. 1: 277].

Ему соответствуют следующие строки из стихотворения «К восставшему греческому народу»:

Неведомо, куда идут
Полки, испытанны во брани,
Против кого огонь несут
И меч прияли в мощны длани [Капнист В. В. 1: 280].

Затем текст отсылает к истории греко-персидских войн в контексте сопоставления их с текущей политической ситуацией. В упоминании царя Леонида Семеном Капнистом наличествует явная аллюзия на упоминание сражения при Фермопилах в оде его отца, хотя победитель при Марафоне Мильтиад Младший и не соотносится напрямую

с Ксерксом, потому что при Марафоне был разбит еще Дарий. Ср. у В. В. Капниста:

> В пределах тех, где предки славны
> Взрастили лавры на полях,
> Где Ксеркса жезл самодержавный
> И меч его поверглись в прах,
> Где горды зрели Термопилы,
> Как греков горсть все персов силы
> В стремленьи воспятить могла;
> И где, отечество, спасая,
> Ни шага вспять не отступая,
> Дружина храбрая легла [Капнист В. В. 1: 278].

У Семена Капниста:

> Коль так, благословляю вас!
> Тень Леонида, Мильтиада!
> Возрадуйтесь, ударит час
> И в прах падет деспот Царьграда [Капнист В. В. 1: 280].

В последних же строках получившейся трехчастной композиции обоих произведений находится эмоциональное призвание к греческому (и далеко не только) народу свергнуть тиранов, с провозглашением того, что гибель на подобной войне «отрадна», почетна. Несмотря на схожесть этих двух произведений (второе явно ориентируется на первое), между ними есть и ряд идеологических различий, которые доказывают, что принадлежат они перу двух разных (хотя и во многом идейно близких) авторов, по всей видимости, разных поколений.

Одно из таких важных различий — отношение к войне. В. В. Капнист остается приверженцем традиции XVIII в.: война с османами, на которую призывает он, имеет, в том числе, религиозный характер. Причем его понимание войны остается в духе идеологического обоснования екатерининского времени: для него турки, выражаясь официозным языком екатерининского политического дискурса, — и поработители «просвещенной» Греции, и «коварные враги имени христианского» [Зорин: 46]. Для него война с ними — более широкое по-

нятие, чем просто священная война (которую как священную он, кстати говоря, рассматривает, главным образом, во второй половине оды). Это война не только «религиозная», но вместе с тем «политическая»[1] — и мотивировке именно такой войны посвящены как минимум первые шесть строф (а на самом деле — почти все строфы) оды В. В. Капниста, в которых описываются тяготы рабского положения греческого народа под властью османов. Этот идеологический конструкт — соединение черт религиозной войны против «срацинов» и «политической» войны против врагов России[2], — частотно присущий батальной лирике екатерининского времени[3], отсутствует, как мы покажем дальше, в стихотворении «К восставшему греческому народу» Семена Капниста.

Интересно, что в качестве мотивировки «праведности»[4] войны в «Воззвании на помощь Греции» фигурирует (также главным образом в первой половине оды) и критерий «тиранства» турецкого султана (в античном понимании этого слова: «тиран» — захватчик власти, не имеющий права на трон). То есть греки имеют полное моральное право свергнуть власть султана, так как султаны некогда «тирански» захватили власть. Более того, власть или трон даны от Бога, а османы — магометане, «последователи лжепророка» — вот еще один религиозный критерий «античного» тиранства. И, наконец, весь этот сложный идеологический конструкт дополняется словоупотреблением понятия «тиран» в новом, актуальном как раз для начала XIX в. значении — «тиран» как «угнетатель».

В стихотворении же «К восставшему греческому народу» видится иное идеологическое оформление. О войне тут не говорится в рели-

---

[1] О «политической войне» и «патриотизме» в екатерининскую эпоху см.: [Клейн: 317–318].

[2] О батальной оде как «квинтэссенции имперских настроений» и художественном принципе «визуальности образа» как методе ее воплощения, применительно к лирике друга и соратника по Львовско-Державинскому литературному кружку В. В. Капниста, Г. Р. Державина, см. подробно: [Поташова].

[3] О симбиозе черт религиозной и «политической» войны применительно к русско-турецким войнам в русской батальной лирике екатерининского времени см.: [Клейн: 325–327; Зорин: 46–59]; о «Греческом проекте» Екатерины II см. также: [Зорин: 31–94; Арш: 35–52].

[4] О критерии «праведности» войны и ее значимости в период правления Екатерины II см.: [Клейн: 324–327].

гиозном ключе ни слова. При этом исторические аллюзии сохранены, как и упоминание о «тиранах» — вот только не в античном, а уже в современном значении. Более того, велик соблазн прочесть последние две строфы стихотворения Семена Капниста в декабристском ключе, в соответствии с теорией «слов-сигналов» В. А. Гофмана[1], особенно строки: «Какой тиран возможет стать / Против стремления народа» [Капнист В. В. 1: 280] и «Друзья, пускай ваш острый меч / Тиранов кровью обагрится. / Тому отрадно в землю лечь, / Кто за свободу ополчится» [Капнист В. В. 1: 280]. Обратим внимание на множественное число применительно к «тиранам»: турецкий султан был всего лишь один, в декабристском же понимании такое словоупотребление становится более чем оправданным.

Само обращение к декабристской семантике в данном контексте более чем очевидно, поскольку популярная в русской поэзии 1820-х гг. [Нестерова: 77–78] тема Греческой революции в сознании многих современников была неразрывно связана с другими, буржуазно-демократическими, революциями в Европе. Впрочем, достаточно популярной была и противоположная точка зрения, в соответствии с которой Греческая революция таковой не являлась, будучи, по сути, борьбой за национальную независимость [Григорьева: 9–17]. Необходимо отметить, что основные идеологические черты, отраженные в качестве лейтмотивов в рассматриваемых стихотворениях обоих Капнистов, сами по себе не имеют ярко-индивидуального характера: они, хотя и не в виде четкой и последовательной системы, транслировались в печати [Григорьева: 11–17]. Однако интересно, что (это особенно примечательно в оде В. В. Капниста) в рассматриваемых нами стихотворениях они не просто выстроены в стройную идеологическую систему, но эта система, специфическая идейная организация, служит нетривиальной внутренней логике построения, компоновке произведения. Обращаясь, казалось бы, к достаточно общим темам (сравнение современности с древнегреческой историей; рассуждения о тирании; призывы к освободительной борьбе), В. В. и С. В. Капнисты в точности не вторят ни одному из своих современников. К примеру, «Посланию к Веневитиновым» А. С. Хомякова присуща особая пиитическая возвышенность, оторванность от реальности, устремленность в призрачный

[1] См. об этом: [Гофман: 41–54].

мир «мечты воображенья». «Греция» О. М. Сомова представляет не воззвание, не призыв, а специфическую литературную игру, внутритекстовую «мистификацию», где первая строфа выдержана наподобие дореволюционных «Развалин Греции» (1814) друга и соседа Капнистов А. Г. Родзянко[1] в виде сетования на отсутствие освободительной борьбы греческого народа, а вторая представляет реакцию на начавшееся восстание, якобы ставшее реакцией греков на первую строфу этого сомовского стихотворения. Широко известный «Военный гимн греков» Н. И. Гнедича — и вовсе произведение не оригинальное, а перевод с греческого языка [Григорьева: 17]. Большинство же стихотворений, посвященных теме Греческой революции несут на себе печать «романтического»[2] направления русской литературы: к таковым относятся «Греческая песнь» В. К. Кюхельбекера, «К друзьям в Кишинев» В. Ф. Раевского, «Война» А. С. Пушкина, «Греческая ода» В. И. Туманского и многие другие[3]. Объединяет их главная, совершенно не характерная для В. В. и С. В. Капнистов черта поэтики — преобладание лирического, индивидуального начала над эпическим.

Особого внимания заслуживают строки стихотворения Семена Капниста: «Не снова ль пленник средь зыбей / Европе рабством угрожает» [Капнист В. В. 1: 280]. Несомненно, в образе загадочного пленника угадывается Наполеон — узник острова Св. Елены. И тут возникают две интересные параллели. Во-первых, вспоминается стихотворение Ф. Глинки «Судьба Наполеона» (1821), где также в одном контексте помещены упоминания о Наполеоне и о Греческой революции. Другое дело — Наполеон там уже точно никому не угрожает: Глинкой воспевается Греческая революция как явление как бы нового, совершенно другого порядка, перед которым личность Наполеона ничтожна и не способна никого волновать. Да и композиция стихотворения Глинки не имеет со стихотворением «К восставшему греческому народу» такой схожести, какую стихотворение Семена Капниста имеет с одой его

[1] О «Развалинах Греции» А. Г. Родзянко (в том числе публикацию его 2-й редакции) см. подробнее: [Ишутин: 34–45].

[2] О «романтической модели» стихотворений, посвященных Греческой революции, см.: [Ильинская: 14–16; Нестерова: 78–79].

[3] См. перечисленные тексты, например, по изданию: [Греческая революция]; об осмыслении русскими поэтами событий Греческой революции см. также: [Никола: 185–198].

отца. Скорее всего, упоминание Наполеона в контексте Греческой революции имеет какой-то другой смысл.

Дело в том, что В. В. Капнист той же весной 1822 г., находясь в Ромнах, написал еще одну оду — «На смерть Наполеона». Содержательный аспект данной оды нам интересен лишь отчасти, в связи с его отличием от посыла оды Глинки: феномен личности такого типа, как Наполеон (фактически — злодея, обуянного гордыней), В. В. Капниста более чем занимает; он отнюдь не низвергает Наполеона со страниц истории, как это делает Глинка. Его интересует даже не столько личность, сколько тип личности, как ему кажется, вполне актуальный.

Семен Капнист, по всей видимости, познакомился одновременно с двумя этими одами своего отца: с «Воззванием на помощь Греции» и с одой «На смерть Наполеона». В опубликованной части их переписки нет сведений о том, когда именно отец отправил эти два произведения своему сыну, но есть указание на то, что Семен Капнист узнал об их создании одновременно: В. В. Капнист 12 марта 1822 г. пишет ему об этом [Капнист В. В. 2: 536–537]; 24 апреля он отправляет их по отдельности в разные издательства [Капнист В. В. 2: 540–541]. Таким образом, судя по всему, Семен Капнист был единственным человеком[1] из окружения В. В. Капниста, в сознании которого эти два текста отца идейно были связаны воедино.

Однако интерес представляет не только биографически-литературный, но и непосредственно альбомный контекст стихотворения «К восставшему греческому народу». Как подчеркивает Л. И. Петина, альбом является не суммой различных текстов, а единым органическим текстовым образованием [Петина: 21]. Поэтому при изучении текста, встречающегося в альбоме (а интересующее нас стихотворение иных списков не имеет), необходимо учитывать его контекст — альбомное окружение.

Альбом В. А. Муравьевой, как мы уже отметили ранее, открывают три текста А. Г. Родзянко: первый из них (под заглавием «Веселье юности», нач.: «С любезностью души открытой») нигде не публиковался[2];

[1] Бабкин отмечает, что в отличие от оды «На смерть Наполеона», опубликованной в книге 2, части 2 ТОЛРС за 1822 г., «Воззвание на помощь Греции» при жизни Капниста опубликовано не было [Бабкин 1960b 2: 619].

[2] Нам не удалось найти никаких данных о его возможной прижизненной или же посмертной публикации.

второй (нач.: «Расставшись, может быть, навечно») опубликован в карманной книжке [Полярная Звезда]; третий (нач.: «Увы, не страшно умереть») — в современном романе [Гумерова, Сергеева: 446][1]. Такое соседство стихотворения «К восставшему греческому народу» с опубликованным в «Полярной Звезде» стихотворением Родзянко (в совокупности с прочими сведениями) наводит на мысли относительно датировки стихотворения Капниста. Это особенно актуально, поскольку единственная до сих пор предложенная датировка этого стихотворения 1822 г. исходила из того предположения, что оно принадлежит перу В. В. Капниста, а он в 1823 г. умер.

Итак, перед нами альбом, в начале которого одной рукой и одними чернилами (то есть, видимо, за один присест) написаны три стихотворения Родзянко. К этим листам примыкает текст Пушкина, написанный той же рукой и теми же чернилами, что и стихотворение Капниста на оторванном листе. Как правило, альбомы заполнялись с начала, за исключением фраз наподобие «Кто любит более тебя, / Пусть пишет далее меня» в конце последней страницы, так что ниже уже нельзя ничего написать [Вацуро: 7]. Поэтому вряд ли Семен Капнист стал бы сразу писать в середину альбома. Скорее всего, Родзянко уже написал в его начале свои стихотворения. А значит, он их написал сюда, скорее всего, не ранее 1823 г. В этом же году умирает В. В. Капнист, а также создается «Демон» Пушкина, в сознании современников ассоциировавшийся с А. Н. Раевским [Пушкинская энциклопедия: 433–436], который, как известно, был близок будущим декабристам не только родственно, но также идейно (как и муж владелицы альбома — А. З. Муравьев). В декабристском же ключе воспринималось нередко и воспевание Греческой революции (подтекст

[1] О характере этой публикации необходимо сказать несколько слов, поскольку в ней предпринимается попытка осмысления авторства стихотворения «К восставшему греческому народу»: оно приписывается самой владелице альбома. Поэтому специально оговорим, что указанная нами публикация не является научной: она вплетена в нить беллетристического повествования; все высказанные на страницах романа суждения об альбоме В. А. Муравьевой также являются беллетристическим вымыслом и не претендуют ни на какое научное осмысление реальной истории его создания (это касается и предложенных автором атрибуций, и времени датировки альбома).

данного стихотворения в достаточной степени революционный). С 1827 г. Россия начинает открыто поддерживать Греческую революцию, и греческая тематика перестает считаться оппозиционной. Значит, стихотворение вписано в альбом раньше 1827 г.

В 1825 г., сразу после декабрьского выступления, и А. З. Муравьев, и А. Н. Раевский были арестованы. И если дальнейшая судьба отказавшегося выступать со своим полком Муравьева [Нечкина: 353–355; 381] плачевна: из Сибири он уже не вернется [Нечкина: 449; Декабристы: 119], то вину Раевского следствие не установило, сам он свою причастность к тайным обществам отрицал и был высочайше помилован: освобожден «с оправдательным аттестатом» [Декабристы: 152]. Поэтому конец 1825 г. можно считать верхней границей периода, в который стихотворение Семена Капниста могло быть записано в альбом[1].

Но если соседство «Демона» и стихотворения Семена Капниста можно объяснить единством декабристской семантики, то что же связывает их с лирикой Родзянко? Видимо, Семен Капнист узнал уже опубликованное стихотворение друга (а он не мог не знать, кто издает «Полярную звезду» и каких воззрений придерживаются издатели), и это подвигло его на написание в дамском альбоме таких идеологически окрашенных текстов. Возможно, это как раз тот самый «декабристский след», связывающий все три текста.

В оде Семена Капниста «Сын на могиле отца» также упоминается об интересе отца к теме Греческой революции: «С тех пор к странам безвестныя отчизны / Теснимый горестью стремился дух его» [Капнист С. В.: 176]. Греция здесь названа «отчизною» не случайно: род

[1] Укажем также, что «Полярная Звезда» на 1824 г. с публикацией стихотворения Родзянко прошла цензуру в 1823 г., а «Демон» Пушкина, впервые напечатанный в «Мнемозине» в Ч. III за 1824 г. (его написание датируется 1823 г.) [Благой, Бонди, Зенгер, Измайлов, Медведева, Цявловский: 1130–1131] с ошибками, был вторично перепечатан в альманахе «Северные Цветы на 1825 год» [Пушкин: 275–276]. Список же «Демона» из альбома В. А. Муравьевой повторяет именно вариант из «Северных Цветов» — правда, с разночтениями в ст. 9, 11 и 24 [РО ИРЛИ Р. I. Оп. 17. № 459. Л. 5–5 об.] (это говорит о том, что, вероятно, стихотворение это было записано в альбом по памяти). Цензурное разрешение «Северные Цветы» получили 9 августа 1824 г. Соответственно, альбом можно датировать второй половиной 1824–1825 гг., а часть, написанную Родзянко, — и 1823 г.

Капнистов имеет славное греческое происхождение. Дед В. В. Капниста П. Х. Капнисси был выходцем с о. Занте, который вынужден был в 1711 г. покинуть из-за османского преследования [Ермакова-Битнер: 7].

Проведенные историко-литературные разыскания позволяют уточнить контекст создания стихотворения «К восставшему греческому народу» из альбома В. А. Муравьевой, а также высказать некоторые суждения относительно установления авторства и уточнения даты создания этого произведения. Мы полагаем, что автором данного стихотворения, записанного в альбом предположительно во второй половине 1824–1825 гг., следует признать именно Семена Капниста — поэта-любителя из полтавского окружения В. А. Муравьевой, сына известного поэта и драматурга В. В. Капниста. Созданное вскоре после его смерти интересующее нас альбомное произведение содержит аллюзии на две его поздние оды — «Воззвание на помощь Греции» и «На смерть Наполеона», — которые в сознании его сына Семена были связаны воедино как написанные отцом весной 1822 г. в Ромнах.

Список литературы

Источники

Вольное общество любителей словесности, наук и художеств (1801–1826): список членов (по времени вступления). URL: https://web.archive.org/web/20120726125001/http://www.library.spbu.ru/rus/Volsnx/spisok.html (дата обращения: 21.05.2024).

Греческая революция 1821 года в зеркале русской поэзии / сост. и предисл. С. Ильинской. Афины: Книжная лавка «Эстиа»; И. Д. Колларос и К°, 2001. 122 с.

Гумерова А., Сергеева В. Ангел мой, Вера. Роман. М.: Никея, 2022. 622 с.

Капнист В. В. Собр. соч.: в 2 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960.

Капнист С. В. Сын на могиле отца // ТРОЛРС. 1828. Ч. 7. Кн. XXVII. С. 175–178.

Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник: в 4 (5) т. Киев: Тип. т-ва Г. Л. Фронцкевич и К°, 1910. Т. 2: Е–К / с 40 портретами и снимком герба Калиновских. 720 с.

Полярная Звезда. Карманная книжка на 1824-й год для любительниц и любителей русской словесности / изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым, СПб.: Печатано в Военной тип. Генерального Штаба Его Императорского Величества, 1823. 322 с.

Пушкин А. С. Демон // Северные Цветы на 1825 год / собр. бароном Дельвигом, изд. И. Слениным. СПб.: В Тип. Департамента Нар. Просвещения. С. 275–276.

Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб.: Нестор-История, 2009–. Вып. 1: А–Д. 2009. 517 с.

Исследования

Арш Г. Л. Россия и борьба Греции за освобождение: от Екатерины II до Николая I. Очерки. М.: Индрик, 2013. 280 с.

Бабкин Д. С. В. В. Капнист. Критико-биографический очерк // *Капнист В. В.* Собр. соч.: в 2 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960a. Т. 1. С. 12–65.

Бабкин Д. С. Примечания // *Капнист В. В.* Собр. соч.: в 2 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960b. Т. 1. С. 707–763; Т. 2. С. 551–622.

Благой Д. Д., Бонди С. М., Зенгер Т. Г., Измайлов Н. В., Медведева И. Н., Цявловский М. А. Примечания // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 2, кн. 2: Стихотворения, 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. 1949. С. 1005–1205.

Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750–1840-е годы) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л.: Наука, 1979. С. 3–56.

Вацуро В. Э, Розин Н. П., Супронюк О. К. Родзянко Аркадий Гаврилович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М.: Научное изд-во «Большая Рос. Энциклопедия», 2007. Т. 5: П–С / гл. ред. П. А. Николаев. С. 309–312.

Гофман В. А. Литературное дело Рылеева // *Рылеев К.* Полн. собр. стихотворений. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 1–67.

Григорьева В. Е. Греческая революция в дискурсе российской прессы: по материалам журналов «Сын Отечества» и «Вестник Европы» // Кафедра византийской и новогреческой филологии. 2022. № 10. С. 9–20.

Декабристы. Биографический справочник / изд. подгот. С. В. Мироненко, под ред. акад. М. В. Нечкиной. М.: Наука, 1988. 446 с.

Дзюбанов С. Д. Письма С. В. Капниста Д. А. Державиной. Часть I (1815–1822) // Г. Р. Державин и его время: сб. науч. ст. / под ред. Н. П. Морозовой. СПб.: Всероссийский музей А. С. Пушкина, 2022. Вып. 16. С. 74–150.

Дзюбанов С. Д. Письма С. В. Капниста Д. А. Державиной. Часть II (1823–1840) // Г. Р. Державин и его время: сб. науч. ст. / под ред. Н. П. Морозовой. СПб.: Всероссийский музей А. С. Пушкина, 2023. Вып. 17. С. 60–125.

Ермакова-Битнер Г. В., Бабкин Д. С. Примечания // *Капнист В. В.* Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 531–598.

Ермакова-Битнер Г. В. В. В. Капнист // *Капнист В. В.* Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 5–46.

Жданов С. С. Идиллия и история в репрезентации Малороссии (на материале «Поездки профессора Погодина заграницу в 1842 году» М. П. Погодина) // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 2. С. 80–101. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-80-101

Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.

Ильинская С. «…прекрасные минуты Надежды и Свободы» // Греческая революция 1821 года в зеркале русской поэзии / сост. и предисл. С. Ильинской. Афины: Книжная лавка «Эстиа»; И. Д. Колларос и К°, 2001. С. 11–18.

Ишутин Ю. Ю. Греция в поэзии А. Г. Родзянки и А. С. Пушкина // 225: сб. ст. к юбилею А. С. Пушкина / ред.-сост. Д. П. Ивинский. М.: Р. Валент, 2024. С. 33–45.

Клейн И. При Екатерине. Труды по русской литературе XVIII века. М.: Изд. дом ЯСК, 2021. 461 с.

Нестерова А. Э. Греческое восстание 1821 г. в отражении русских поэтов // Молодежь третьего тысячелетия: сб. научн. ст. XLII региональной студенческой научно-практической конф., Омск, 02–27 апреля 2018 г. Омск: Омский гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского, 2018. С. 75–80.

Нечкина М. В. Движение декабристов: в 2 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 2. 506 с.

Никола М. И. Античная традиция в русской и зарубежной литературе: Монография. М.: Прометей, 2022. 236 с.

Петина Л. И. Структурные особенности альбома пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение / отв. ред. И. А. Чернов. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1985. С. 21–36.

Поташова К. А. Визуальность образа как принцип художественного изображения исторических событий в батальных одах Г.Р. Державина // Два века русской классики. 2022. Т. 4, № 3. С. 66–79. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-3-66-79

References

Arsh, G. L. *Rossiia i bor'ba Gretsii za osvobozhdenie: ot Ekateriny II do Nikolaia I. Ocherki* [*Russia and Greece's Struggle for Liberation: from Catherine II to Nicholas I. Essays*]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 280 p. (In Russ.)

Babkin, D. S. "V. V. Kapnist. Kritiko-biograficheskii ocherk" ["V. V. Kapnist. A Critical and Biographical Essay"]. Kapnist, V. V. *Sobranie sochinenii: v 2 t.* [*Collected Works: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Leningrad, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1960a, pp. 12–65. (In Russ.)

Babkin, D. S. "Primechaniia" ["Notes"]. Kapnist, V. V. *Sobranie sochinenii: v 2 t.* [*Collected Works: in 2 vols.*], vol. 1, 2. Moscow, Leningrad, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1960b, pp. 707–763, pp. 551–622. (In Russ.)

Blagoi, D. D., Bondi, S. M., Zenger, T. G., Izmailov, N. V., Medvedeva, I. N., and M. A. Tsiavlovskii. "Primechaniia" ["Notes"]. Pushkin, A. S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 16 t.* [*Complete Works: in 16 vols.*], vol. 2, book 2: Stikhotvoreniia, 1817–1825. Litseiskie stikhotvoreniia v pozdneishikh redaktsiiakh [Poems, 1817–1825. Lyceum Poems in Later Editions]. Moscow, Leningrad, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1949, pp. 1005–1205. (In Russ.)

Vatsuro, V. E. "Literaturnye al'bomy v sobranii Pushkinskogo Doma (1750–1840-e gody)" ["Literary Albums in the Collection of the Pushkin House (1750s–1840s)"]. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1977 god* [*Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1977*]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 3–56. (In Russ.)

Vatsuro, V. E., Rozin, N. P., and O. K. Suproniuk. "Rodzianko Arkadii Gavrilovich" ["Rodzianko Arkady Gavrilovich"]. *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskii slovar'* [*Russian Writers. 1800–1917. Biographical Dictionary*], vol. 5: P–S, ed.-in-chief P. A. Nikolaev. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 309–312. (In Russ.)

Gofman, V. A. "Literaturnoe delo Ryleeva" ["The Literary Work of Ryleev"]. Ryleev, K. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [*Complete Poems*]. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ., 1934, pp. 1–67. (In Russ.)

Grigor'eva, V. E. "Grecheskaia revoliutsiia v diskurse rossiiskoi pressy: po materialam zhurnalov ʻSyn Otechestva' i ʻVestnik Evropy'." ["The Greek Revolution in the Discourse of the Russian Press: Based on the Materials of the Journals ʻSon of the Fatherland' and ʻBulletin of Europe'."]. *Kafedra vizantiiskoi i novogrecheskoi filologii*, no. 10, 2022, pp. 9–20. (In Russ.)

Dekabristy. Biograficheskii spravochnik [*The Decembrists. Biographical Reference Book*], publ. by S. V. Mironenko, ed. by M. V. Nechkina. Moscow, Nauka Publ., 1988. 446 p. (In Russ.)

Dziubanov, S. D. "Pis'ma S. V. Kapnista D. A. Derzhavinoi. Chast' I (1815–1822)" ["Letters from S. V. Kapnist to D. A. Derzhavina. Part I (1815–1822)"]. *G. R. Derzhavin i ego vremia: sbornik nauchnykh statei* [*G. R. Derzhavin and His Time: Collection of Articles*], issue 16, ed. by N. P. Morozova. St. Petersburg, Vserossiiskii muzei A. S. Pushkina Publ., 2022, pp. 74–150. (In Russ.)

Dziubanov, S. D. "Pis'ma S. V. Kapnista D. A. Derzhavinoi. Chast' II (1823–1840)" ["Letters from S. V. Kapnist to D. A. Derzhavina. Part II (1823–1840)"]. *G. R. Derzhavin i ego vremia: sbornik nauchnykh statei* [*G. R. Derzhavin and His Time: Collection of Articles*], issue 17, ed. by N. P. Morozova. St. Petersburg, Vserossiiskii muzei A. S. Pushkina Publ., 2023, pp. 60–125. (In Russ.)

Ermakova-Bitner, G. V., and D. S. Babkin. "Primechaniia" ["Notes"]. Kapnist, V. V. *Izbrannye proizvedeniia* [*Selected Works*]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1973, pp. 531–598. (In Russ.)

Ermakova-Bitner, G. V. "V. V. Kapnist" ["V. V. Kapnist"]. Kapnist, V. V. *Izbrannye proizvedeniia* [*Selected Works*]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1973, pp. 5–46. (In Russ.)

Zhdanov, S. S. "Idilliia i istoriia v reprezentatsii Malorossii (na materiale ʻPoezdki professora Pogodina zagranitsu v 1842 godu' M. P. Pogodina)" ["Idyll and History in Little Russia Representation (Based on ʻJourney of Professor Pogodin Abroad in 1842' by M. P. Pogodin)"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 2, 2025, pp. 80–101. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-80-101 (In Russ.)

Zorin, A. L. *Kormia dvuglavogo orla... Literatura i gosudarstvennaia ideologiia v Rossii v poslednei treti XVIII — pervoi treti XIX veka* [*Feeding the Double-Headed Eagle... Literature and State Ideology in Russia in the Last Third of the 18th — First Third of the 19th Century*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 416 p. (In Russ.)

Il'inskaia, S. "…prekrasnye minuty Nadezhdy i Svobody" ["…Wonderful Moments of Hope and Freedom"]. *Grecheskaia Revoliutsiia 1821 goda v zerkale russkoi poezii*

[*The Greek Revolution of 1821 in the Mirror of Russian Poetry*]. Athens, Knizhnaia lavka "Estia" Publ., I. D. Kollaros i K° Publ., 2001, pp. 11–18. (In Russ.)

Ishutin, Iu. Iu. "Gretsiia v poezii A. G. Rodzianki i A. S. Pushkina" ["Greece in the Poetry of A. G. Rodzianko and A. S. Pushkin"]. *225: sbornik statey k iubileiu A. S. Pushkina* [*225: Collection of Articles on the Anniversary of A. S. Pushkin*]. Moscow, R. Valent Publ., 2024, pp. 33–45. (In Russ.)

Klein, I. *Pri Ekaterine. Trudy po russkoi literature XVIII veka* [*Under Catherine. Works on Russian Literature of the 18th Century*]. Moscow, Izdatel'skii dom IaSK Publ., 2021. 461 p. (In Russ.)

Nesterova, A. E. "Grecheskoe vosstanie 1821 g. v otrazhenii russkikh poetov" ["The Greek Uprising of 1821 in the Reflection of Russian Poets"]. *Molodezh' tret'ego tysiacheletiia: sbornik nauchnykh statei XLII regional'noi studencheskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Omsk, 02–27 aprelia 2018 g.* [*Youth of the Third Millennium: Collection of Articles of the 42nd Regional Student Scientific-Practical Conference, Omsk, April 2–27, 2018*]. Omsk, Dostoevsky Omsk State University Publ., 2018, pp. 75–80. (In Russ.)

Nechkina, M. V. *Dvizhenie dekabristov: v 2 t.* [*Decembrist Movement: in 2 vols.*]. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1955. Vol. 2. 506 p. (In Russ.)

Nikola, M. I. *Antichnaia traditsiia v russkoi i zarubezhnoi literature* [*The Ancient Tradition in Russian and Foreign Literature*]. Moscow, Prometei Publ., 2022. 236 p. (In Russ.)

Petina, L. I. "Strukturnye osobennosti al'boma pushkinskoi epokhi" ["Structural Features of the Album of the Pushkin Era"]. *Problemy tipologii russkoi literatury: Trudy po russkoi i slavianskoi filologii. Literaturovedenie* [*Problems of Typology of Russian Literature: Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism*]. Tartu, Tartu State University Publ., 1985, pp. 21–36. (In Russ.)

Potashova, K. A. "Vizual'nost' obraza kak printsip khudozhestvennogo izobrazheniia istoricheskikh sobytii v batal'nykh odakh G.R. Derzhavina" ["The Image's Visuality as a Principle of Artistic Description of Historical Events in the G.R. Derzhavin's Battle Odes"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 4, no. 3, 2022, pp. 66–79. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-3-66-79 (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-3-46-71
https://elibrary.ru/TTXUEG
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"; 821.163.41.0

© 2026. Е. А. Осипова
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
г. Москва, Россия

Героизм и ратный подвиг в сербской традиции в свете русско-сербских литературных пересечений

Аннотация: В статье в контексте общеславянских культурных и литературных русско-сербских связей исследуется героический идеал, воплощенный в сербской национальной традиции. Изучение характерных образов и сюжетов сербских эпических песен, поэм Петра Негоша «Горный венец» и «Луч микрокосма», старофранцузской «Песни о Роланде», испанской «Песни о моем Сиде», англосаксонской поэмы «Беовульф» позволяет высказать убеждение, что герои сербского эпоса воплотили в себе общеевропейский тип героя-защитника христианской веры и родной земли. Наиболее отчетливо это прослеживается в Косовском цикле народных песен, воплотившем принцип нераздельного двуединства героизма и мученичества и послужившего отражением сербского национального характера. Выявлено, что описанные в русской и сербской литературах примеры героического поведения в ситуациях экзистенционального выбора восходят к единому сознанию, зародившемуся еще в период индоевропейской общности. Свое дальнейшее развитие и оформление это сознание получило в рамках исторического опыта христианской Европы, неотъемлемой частью которой являются и славянские народы.

Ключевые слова: Героизм, сербский эпос, Косово, славянский мир, русско-сербские литературные связи, Вук Караджич, Негош

Информация об авторе: Елена Осипова Аркадьевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Лихов переулок, д. 6, стр. 1, 127051 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2626-3848

E-mail: osipovv@rambler.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 01.09.2025
Дата одобрения статьи рецензентами: 21.01.2026
Дата публикации статьи: 25.06.2026
Для цитирования: *Осипова Е. А.* Героизм и ратный подвиг в сербской традиции в свете русско-сербских литературных пересечений // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 46–71. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-46-71

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 46–71. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 46–71. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Elena A. Osipova
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Saint Tikhons's Orthodox University for the Humanities
Moscow, Russia

Heroism and Martial Valor in the Serbian Tradition Through the Prism of Russian-Serbian Literary Intersections

Abstract: The article examines the heroic ideal embodied in the Serbian national tradition within the context of pan-Slavic cultural and literary Russo-Serbian connections. A study of characteristic images and plots from Serbian epic songs, Petar Njegoš's poems "The Mountain Wreath" and "The Ray of the Microcosm," the Old French "Song of Roland," the Spanish "Song of My Cid," and the Anglo-Saxon poem "Beowulf" leads to the conviction that the heroes of the Serbian epic embody a pan-European type of hero — a defender of the Christian faith and the native land. This is most clearly evident in the Kosovo cycle of folk songs, which embodies the principle of the indivisible duality of heroism and martyrdom. This cycle reflects the Serbian national character, where sacrifice and love of freedom are understood as the highest virtues. The article revealed that examples of heroic behavior in situations of existential choice, described in Russian and Serbian literatures, stem from a unified consciousness that originated during the Indo-European community period. This consciousness further developed and took shape within the framework of the historical experience of Christian Europe, of which the Slavic peoples are an integral part.

Keywords: Heroism, Serbian epic, Kosovo, Slavic world, Russo-Serbian literary connections, Vuk Karadžić, Njegoš

Information about the author: Elena A. Osipova, PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow; Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities, 6 Likhov Lane, bld. 1, 127051 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2626-3848

E-mail: osipovv@rambler.ru

Received: September 01, 2025

Approved after reviewing: January 21, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Osipova, E. A. "Heroism and Martial Valor in the Serbian Tradition Through the Prism of Russian-Serbian Literary Intersections." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 46–71. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-46-71

В литературе европейских, а также славянских народов со времен апостольской проповеди и раннего средневековья сложился классический образ воина-героя, храброго защитника христианской веры и родной земли. На формирование таких представлений оказали влияние примеры христианской агиографии и гимнографии [Осипова 2019: 492–507], художественные образы и сюжеты национального эпоса, получившие дальнейшее развитие в исторических хрониках, воинских повестях и произведениях военной тематики иных жанров.

В литературе Нового и Новейшего времени восприятие героического претерпевает некоторые изменения, однако устоявшийся образ героя по-прежнему остается востребованным и актуальным. Сопоставление русских и сербских литературных сюжетов о героях, лежащих в основе исторической и коллективной памяти славянских народов, позволяет выявить сходство и своеобразие родственных культур, расширить представления о месте и роли национальной традиции в мировом наследии.

Ф. М. Достоевский, выступая на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве, говорил о всемирной отзывчивости русской культуры и русского человека [Достоевский: 145–146]. Эта черта в немалой степени присуща и сербскому самосознанию, которое уже со времени святителя Саввы (1169–1236)[1], ставшего живым символом и олицетворением сербства, органично сочетает в себе вселенскую широту, с одной стороны, и глубокую укорененность в национальной традиции — с другой [Числов 2012: 77–86]. Исторически принадлежа к единой православно-византийской цивилизации, культуры двух славянских народов обладают и своим неповторимым своеобразием. В основе его — уникальное духовное

[1] Иногда в литературе в качестве года рождения святителя указывают 1175 г.

начало, отражающее специфику внутреннего устроения русского и сербского народов.

Русский религиозный философ И. А. Ильин достаточно точно определил особенности и значение сербской культуры в ряду национальных традиций других народов мира. Рассуждая о любви к всеобщему духовному достоянию, он говорил о необходимости признавать национальное наследие разных народов. При этом в сербской культуре, которую мыслитель хорошо знал и ценил, он выделял ее ярко выраженный героический стержень:

> …*великое* русское велико для всех народов; *гениальное* греческое гениально для всех веков; *героическое* у сербов заслуживает преклонения со стороны всех национальностей; то, что глубоко и мудро в культуре китайцев или индусов, глубоко и мудро перед лицом всего человечества [Ильин: 212].

Героическая составляющая сербской культуры как отражение народного самосознания более всего воплотилась в богатейшем эпосе сербского народа. И в XIX в. это хорошо знали отечественные исследователи культуры славянских народов, литераторы и мыслители. Русский литературный критик и этнограф Н. И. Надеждин (1804–1856) с полным основанием называл собрание сербских эпических песен Вука Караджича «истинно бесценным сокровищем не для одних сербов, но для всего славянского мира» [Надеждин 1841: 517].

К настоящему времени высокие идейно-художественные достоинства сербского героического эпоса достаточно хорошо известны и подробно изучены. На это, прежде всего, указывает обширность тематики исследований, посвященных сербской эпической поэзии [Михајловић, Лајић: 54–59], [Вукић: 64–67]. Отметим, кроме того, богатое разнообразие ее форм и жанров. Сербский эпос в XIX в. стал широко известен во всем культурном мире Европы, а также за его пределами, благодаря деятельности фольклориста и этнографа Вука Стефановича Караджича (1787–1864). Между тем история изучения сербской эпической традиции наметилась еще в XVIII в. и, достигнув своего апогея в XIX столетии, продолжалась вплоть до начала — первой половины XX в.

В этот период многие выдающиеся деятели мировой культуры проявляли самый живой, неподдельный интерес к сербской эпической по-

эзии и высоко оценивали ее идейные и художественные достоинства (И. В. Гёте, Якоб Гримм, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Адам Мицкевич и др.), а некоторые из них даже принялись за изучение сербского языка. Из всех произведений сербской литературы на иностранные языки (включая и русский язык) чаще всего переводились произведения именно героического эпоса. Сначала, сразу после выхода в свет первого сборника народных песен Вука Караджича (1814), — в Западной Европе, а затем — и в России и в других славянских странах [Топић: 141], что способствовало и установлению первых литературных русско-сербских контактов (в XIX в.).

Со временем сербские эпические песни становятся все более популярными и начинают выступать своеобразной презентацией сербского народа и его культуры на международной арене. Например, на Всероссийской этнографической выставке 1867 г. сербский раздел был представлен в виде многофигурной сцены, на которой располагался слепой гусляр, исполнитель эпических песен, а вокруг него — слушатели, облаченные в разные сербские национальные костюмы [Кузьмичева: 90]. Славянские авторы нередко упоминали произведения героического эпоса в научных трудах о сербах, их языке и культуре [O Serbji: 4], [Кульбакин: 3][1]. Эти обстоятельства указывают на необходимость изучения сербской эпической традиции для более основательного и глубокого понимания идейно-художественного своеобразия национальной культуры и литературы в целом.

Сербские эпические песни в художественной форме воплотили в себе средневековый европейский идеал чести и воинской доблести, всецело проникнутый христианским мироощущением. На последнее обстоятельство указывают фундаментальные исследования о характере и содержании сербской эпической поэзии [Атанасије (Јевтић) 1992], [Алексић 2002: 496–499]. Само понимание героизма в сербском сознании исторически неразрывно связано с необходимостью борьбы за национальные святыни и православную веру с оружием в руках, что многие века считалось для серба высокой честью.

[1] В предисловии к русскому пособию по изучению сербского языка профессора Харьковского университета С.М. Кульбакина (1873–1941) указано, что приводимые в пособии сведения ценны еще и потому, что сербский язык «является органом интересной литературы и богатейшей народной поэзии». См.: [Кульбакин: 3].

Подтверждением тому служит свидетельство словенца Бенедикта Курипешича, который в 1530 г., по поручению короля Австрии Фердинанда I, направился в составе посольства в Стамбул к турецкому султану в качестве переводчика для заключения перемирия. Это путешествие проходило через Балканы, включая земли тогдашней Сербии и Боснии, с документальной точностью описанные автором в его путевом дневнике. Пребывая в одном из поселений в сербской Боснии, путешественник обратил внимание на слова, высеченные на каменном надгробии воеводы Радослава Павловича (1390–1441) от имени покойного:

> Я воевода Павлович из села Рада <…>, господин и правитель этой земли, лежу здесь в этой могиле. Пока я был жив, турецкий царь никаким геройством, никакими дарами, борьбой или силой великой не мог меня с моей земли вытеснить или победить; еще менее думал я отречься от своей веры. Бог мне дал много раз победить турок. Благодарение и слава Богу, что я всегда веровал и свою землю оставляю пока ещё в христианской вере [Kuripešić: 28–29].

Смысл последних слов сербского воеводы понятен в свете того факта, что он скончался в то время, когда Босния еще не подпала под власть османов — это случится позже, в 1463 г.

Не менее содержательна и другая эпитафия на надгробии меньшего размера рядом с могилой воеводы, которая тоже привлекла пристальное внимание путешественника. Речь идет о неком «верном слуге и витязе» упомянутого героя. Курипешич в своем дневнике подчеркивает, что о героических подвигах самого этого слуги воеводы Павловича и теперь «еще много поют боснийцы и хорваты» [Kuripešić: 29]. По свидетельству путешественника, на надгробном камне этого безымянного витязя остались высеченными его слова:

> Воевода Павлович, господин мой, тебя любил я во время своей жизни и верной службой служил тебе. Сейчас лежу мертвый у твоих ног, потому что хочу и в земле быть тебе верным слугой. Ты это заслужил, славный и доблестный князь, ибо твой меч за веру христианскую посек много турок [Kuripešić: 29].

Смысл слов сербского воина, вдохновленного идеей защиты веры от иноверцев с оружием в руках, является общим достоянием мировой культуры. Этот героический пафос ярко представлен в одном из сюжетов старофранцузской поэмы «Песни о Роланде». В ней описано, как граф Роланд, племянник императора Карла Великого, насмерть рубился с маврами за «милую Францию» и христианскую веру с помощью своего меча Дюрандаля, в рукоятку которого вложены частицы мощей святых и священные реликвии [Песнь о Роланде: 72]. Приведенные слова эпитафии отсылают нас и к сюжету англосаксонской эпической поэмы о Беовульфе, поразившем опасных болотных чудовищ, которые в течение многих лет охотились на воинов легендарного короля Хродгара. Согласно поэме, в решающий момент поединка с женщиной-монстром, матерью чудовища Гренделя, Бог посылает герою меч гигантов со светозарным клинком, о котором Беовульф говорит: «Этим лезвием, с помощью Божьей удалось одолеть мне вод владычицу» [Беовульф: 108].

Приведенные сюжеты возникли в ту героическую эпоху раннего средневековья, когда западная Европа, по выражению А. С. Хомякова, еще была «страной святых чудес» [Хомяков 1900], а христианская вера составляла основание всей европейской культуры, впоследствии более всего отобразившись в сознании и культуре православных славян, у которых эти героические традиции и лучше сохранились. Так, древний обычай делать надписи на холодном оружии в XIX в. был распространен, например, у казаков: вспомним девиз «За Веру и Отечество», выгравированный на клинках шашек казаков, сражавшихся под командованием героя Кавказской войны, генерала Я. П. Бакланова (1809–1873).

В сербских народных песнях, а также в произведениях литературы Средних веков и Нового времени, при упоминании оружия или военной тематики, часто встречается мотив света или сверкающей молнии как метафоры грозного оружия. Эпический герой Марко Королевич сражается «светлой саблей позолоченной» [Сувајџић: 31], а в сербском крылатом выражении из Черногории подчеркивается, что «в бою бьется не светлое оружие, а сердце юнака». Духовный писатель и агиограф XV в. Григорий Цамблак в житии сербского короля Стефана Дечанского, описывая его возвращение с битвы при Велбужде (1330), пишет:

А победитель Стефан, украшаясь *светлыми* победами, возвратился к себе домой, а народ встречал его и венчал победными песнями, воздавал хвалу и дивился, благодаря Бога, за то, что обрели такого царя, сильнейшего среди первых [Цамблак].

В народной песне Косовского цикла «Сон царицы Милицы» тьма, опускающаяся на Косово поле, служит аллегорией надвигающегося турецкого нашествия [Сан царице Милице: 187–196]. У Ивана Вазова, болгарского поэта второй половины XIX в., в стихотворении «Свобода или смерть» метафорой продолжительного османского ига выступает «мрак ночной», опустившийся на славянскую землю, а надежда на грядущее избавление ассоциируется с «лучом свободы» [Вазов: 32]. Схожая эстетика противопоставления света и тьмы встречается в произведении А. С. Хомякова «Сербская песня». Это поэтический отклик на героическую борьбу сербов за независимость от османов и реакция на их ожесточенную борьбу с венгерскими повстанцами в 1848 г. В стихотворении иносказательно передана надежда на скорое пробуждение спящего до той поры эпического героя Марко Королевича, способного освободить славян от угнетавших их иноверцев:

Гаснет месяц на Стамбуле,
всходит солнышко светло.
И маджар, и турка злого
никнет гордое чело [Хомяков 1873: 358].

Символика восходящего солнца, побеждающего тьму, пронизывает многие сербские поэтические произведения и народные песни о Косове, в том числе и современные, например: «*Сини јарко сунце са Косова…*»; «*Са Косова зора свиће, свиће, свиће нови дан…*», «*Ој јунаштва свијетла зора*», «*Огријало сунце са Косова равна…*» и другие. Эти образы выступают в песнях художественной аллегорией, возвещая грядущее освобождение и твердую готовность сербов отстаивать свое право на родную землю и защиту христианских святынь. Сербский поэт Ф. Радичевич в стихотворении, написанном на именины наследника Черногорского Даниила Петровича Негоша 17 декабря 1874 г., выражает уверенность, что для сербства взойдет заря радостного дня. Поэт

вдохновляет князя всегда оставаться борцом за сербский царский город Призрен и священную землю Косова и Метохии:

Живи нам дуго насљедни кнеже!
На радост и дику народа свог;
Све Српство у те наду полаже,
Да будеш борац Призрена твог[1].

(Живи долго, наш наследный князь!
На радость и гордость своего народа;
Все сербство надежду на тебя возлагает,
Да будешь борец твоего Призрена)[2].

На значение солярной символики в сербской национальной традиции указал современный отечественный сербист И. М. Числов в статье «Солнечный героизм Негоша. О некоторых типических особенностях поэмы “Луч микрокосма”». В этой работе автор исследует примеры художественного языка и образы творчества Петра II Пе́тровича Негоша, крупнейшего сербского поэта, митрополита и правителя Черногории. Указывая на сербские национальные особенности празднования Рождества Христова [Числов 2001: 27–31] и обряда крестной славы [Церович], восходящие еще к индоевропейской традиции, он заключает, что воплощенная в религиозно-философской поэме «Луч микрокосма» и в творчестве Негоша в целом сербская героическая поэтика пронизана солнечной космологией, которая органично переосмыслена в духе христианской традиции [Числов 2017: 139]. Подобный взгляд связан с эпическим и всечеловеческим ви́дением мира как «отличительной чертой сербской поэзии вообще и признаком древнего европейского восприятия, выражением волевого, деятельного начала» [Числов 2017: 134].-

В заключительной части поэмы Негош, описывая духовное состояние языческих народов, населявших европейский континент до

[1] *Радичевић Ф.* На имендан Његовој Свјетлости Данилу Петровићу Његошу Насљеднику Црногорском. Цетиње. 17. Децембра 1874 // НИОР РГБ. Ф. № 40. II. Будилович и Добрянский. К. № 14. Ед. хр. № 22. Л. 1.

[2] Перевод автора статьи.

Рождества Христова, указывает на то, что уже тогда они интуитивно жили ожиданием грядущего пришествия в мир Христа, Солнца Правды. В этих строках Негош стремится постичь тайну обращения народов от тьмы язычества к новозаветной Истине:

Виждь виденье дивное отныне:
Солнце правды согрело и землю,
Озарился мрачный храм-темница,
Стали легче для рабов оковы!
Сын, достойный Отца Предвечного,
Облачился в естество людское,
ополчился, взяв оружье правды
И святые просвещенья стрелы,
Попирая зло и тиранию,
Добродетель освящая в храме.
<…> Пред Твоим ли ясным, светлым взором
Исчезает сам мрак устрашенный;
при священном Твоем приближеньи
богохульны алтари падоша;
воскресеньем даже смерть сразил Ты,
небо эху хвалы Твоей вторит,
земля славит Спасителя мира! [Негош 2017: 223].

В сербской национальной картине мира, являющейся живым наследием и органичным продолжением общехристианской житийной литературы, героическая личность выступает непоколебимым орудием Божественной воли и противостоит злой силе, несущей смерть и разрушение:

> Герой вычисляет зло и затем уничтожает его. Если же он не в силах истребить зло, он все равно не покоряется ему, сохраняя свободу даже ценой мученической смерти. Обладая божественной искрой, герой подчиняет ей свои мысли и поступки. Он служит самому высокому в себе — не жалея сил, преданно и отважно внимая голосу совести и разума и не давая воли чувствам и плоти. Герои — это те, кто творят историю: мученики, воины, святые [Познанович: 48].

В сербском эпосе яркий образец такого поведения запечатлен во многих народных песнях, где в несколько гиперболичном виде показаны мотивация и итог поступка героя в крайних, критических обстоятельствах, когда речь идет о сохранении чести и сербского имени. В качестве примера обратимся к эпической песне «Смерть воеводы Приезды». Согласно сюжету, на угрозы турецкого султана и его бесцеремонное требование к воеводе отдать свою саблю, коня и жену Елицу воевода отвечает решительным отказом, ломает саблю, лишает жизни коня, а жене оставляет выбор — покориться воле султана или сохранить свою честь и принять смерть вместе с ним. Не колеблясь, Елица жертвует жизнью, чтобы избежать рабского подчинения турку и измены христианской вере. Мотивы своего поступка, чрезвычайно для нее значимые, она специально акцентирует в своем ответе:

Волим с тобом часно погинути
Нег' љубити на срамоту Турке;
Нећу своју вјеру изгубити
И часнога крста погазит.

(Хочу с тобою че́стно погибнуть,
Чем любить на позор турок;
Не хочу потерять свою веру
И честной крест попрать)[1] [Смрт војводе Пријезде: 505].

Приведенный сербский сюжет перекликается и с драматичной историей русской княгини-мученицы Евпраксии Зарайской, описанной в «Повести о разорении Рязани Батыем» [Повесть о разорении Рязани: 185–199] и в «Повести о Николе Заразском» [Повесть о Николе: 176–183]. В качестве параллели показательна и история «двух Лукреций», описанная писателем И. И. Лажечниковым в «Походных письмах русского офицера». Когда в 1812 г. Москву заполонили «орды разноплеменные», и солдаты наполеоновской армии вломились в дом одного московского священника и похитили двух его дочерей, то сестры, желая избежать поругания, усыпив бдительность похитителей, сбросились с Каменного моста в Москве, разбившись насмерть к ужасу и посрамле-

[1] Перевод автора статьи.

нию французов [Походныя записки: 19–20]. Сопутствующие обстоятельства и мужественная решимость сестер прямо отсылают к подвигу древних христианских святых — эдесских мучениц Домнины и ее дочерей Вероники и Просдокии, которые пострадали за веру Христову в начале IV в. в Антиохии в период правления римского императора Диоклетиана [Синаксарь]. Святитель Иоанн Златоуст в похвальном слове, посвященном их памяти, подчеркивает, что в добровольном лишении себя жизни ради сохранения целомудрия те явили гораздо большее мужество и силу духа, чем, если бы им пришлось терпеть истязания мучителей [Похвальная беседа: 895–897].

Эти и подобные им примеры героического самоотречения в ситуации выбора, предполагающего утрату жизни ради сохранения чести и человеческого достоинства, сформировались в лоне христианской культуры еще в период гонений на веру первых веков христианства под влиянием евангельских слов «И не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более Того, Кто может и душу и тело погубить в геенне» (Мф. 10:28). В сербской национальной традиции с ее принципом неразрывного двуединства национального и духовного начал, сложилось особое почитание подвига мучеников, которые своей стойкостью и мужеством являют моральное превосходство над врагом. И в произведениях церковной гимнографии, и в народных песнях они воспеваются как герои. Такое понимание их подвига проистекает из самого значения греческого слова «μάρτυρας», что означает — «свидетель», а в новозаветное время также «мученик» [Греческо-русский словарь: 778].

Русский церковный историк В. В. Болотов, подробно анализируя нюансы семантики греческого слова в сопоставлении с восточными и славянскими языками, отмечал, что, русский аналог греческой лексемы — слово «мученик» — не передает в полной мере заложенное в греческом оригинале значение страдания как мужественного стояния за веру и свои идеалы. Болотов писал:

> Но христианин грек смотрел на явление с другой стороны. Мученики — это борцы (ἀθληταί) веры; их мучение — это «подвиг» с оттенком торжественности, ἀγών. Μάρτυς, следовательно, не пассивный (мученик a participio passivi) страдалец, а герой — деятель [Болотов: 3].

Усвоение сербами богатого наследия христианской культуры совершалось благодаря следованию библейским примерам, отраженным в сербской средневековой литературе, фресковой живописи. Это происходило на фоне длительной вооруженной борьбы за свою религиозную и национальную самобытность в условиях, когда исторические сербские земли оказались на пересечении разных культур и цивилизаций. Все это способствовало формированию идеального типа сербского героя, готового самоотверженно сражаться за «крест честной и золотую свободу», как говорится в народных песнях Косовского цикла.

По наблюдению современного литературоведа и исследователя сербской эпической традиции Будимира Алексича, тема самопожертвования тесно связана с мотивом любви — одним из наиболее широко распространенных в Библии и в сербской народной поэзии [Алексић 2002: 499]. На примере эпических произведений, отразивших народное сознание, отчетливо прослеживается сербский героический идеал. Согласно ему зло должно быть решительно остановлено и получить справедливое воздаяние: правду следует отстаивать не только словом, но, в случае необходимости, и с оружием в руках, даже если это будет стоить герою самой жизни. Например, в поэме Петра Негоша «Горный венец» (1847) один из главных героев, владыка Черногории Данило, рассуждает о необходимости идти на великие жертвы, чтобы сокрушить зло вопреки [Речник: 1054][1] обстоятельствам, говоря об этом как о священной обязанности каждого человека:

> Ал’ тирјанству стати ногом за врат,
> довести га к познанију права,
> то је људска дужност најсветија! [Горски вијенац: 44]

> Но тиранству стать пятой на горло,
> привести его к познанью правды
> есть святейший долг всех человеков! [Негош 1988: 67]

[1] Ср. значение однокоренного сербского слова «пркос» — ‘упорство, непреклонность’. Речник српскога језика. Нови Сад: Матица Српска, 2007. С. 1054.

Психологическая достоверность и жизненность сюжетов и образов эпических песен делает их наиболее убедительными, а описываемый в них неизменный общехристианский и общеславянский тип поведения героя, следующего евангельскому завету «полагать душу свою за други своя» (Ин. 15: 13), находит конкретное воплощение в реальных исторических обстоятельствах. К таковым примерам можно отнести целый ряд впечатляющей героики: и подвиг русского изобретателя «мертвой петли» летчика штабс-капитана Петра Николаевича Нестерова (1887–1914), протаранившего самолет противника и пожертвовавшего своей жизнью [Керсновский: 232], и легендарное сражение Первой мировой войны, связанное с героической обороной солдатами и офицерами Русской императорской армии крепости Осовец в августе 1915 г. [Свечников: 59]. Последнее событие вошло в историю как «атака мертвецов», однако нельзя утверждать, что оно стало достоянием коллективной исторической памяти наших соотечественников. Между тем среди современных сербов достаточно широко известен подвиг майора Драгутина Гавриловича (1882–1945) и слова, которыми в октябре 1915 г. во время обороны Белграда он поднял своих солдат в контратаку:

> Воины! Герои! Верховное командование вычеркнуло нас из списка живых. Наш полк приносится в жертву — ради спасения и славы Отечества и Белграда. Вам не надо больше думать о собственных жизнях, которые больше не существуют. Поэтому вперед, на смерть — и славу! За Короля и Отечество! [Гавриловић: 86].

В описанных русских и сербских примерах стойкости и мужества прослеживаются и отголоски античного отношения к воинской славе. Известно, например, что в древности эпическая поэзия, воспевая ратные подвиги героев, хотя служила попутно языческому обожествлению страстей, являлась одновременно и мощным облагораживающим фактором: посмертная слава считалась для воинов высшей наградой, в то время как самим большим наказанием было забвение [Зелинский: 43]. Не случайно древнегреческий историк Геродот, описывая сражение при Фермопилах, сообщает, что он узнал имена доблестных воинов царя Леонида, «так как они заслуживают хвалы» [Геродот: 477–478].

В русской классической литературе тема сохранения исторической памяти о ратном подвиге приобрела несколько иное, преимуществен-

но нравственное звучание. Так, А. С. Пушкин в «Романе в письмах» (1829) и в «Примечании о памятнике князю Пожарскому и гражданину Минину» (1836) сетует на излишний лаконизм в упоминании значимых лиц для истории России, чей образ не отображается в современной ему действительности как должно. По мнению поэта, наблюдаемое им уничижение русских исторических родов происходит от забвения в народе «настоящих имен своих избавителей»:

> Да какой гордости воспоминаний ожидать от народа, у которого пишут на памятнике: Гражданину Минину и князю Пожарскому. Какой князь Пожарский? Что такое гражданин Минин? Был окольничий князь Дмитрий Михайлович Пожарский и мещанин Козьма Минич Сухорукий, выборный человек от всего государства [Пушкин: 100].

В сербских эпических песнях и в литературных произведениях, восхваляющих подвиги героев, стремление сохранить для памяти потомков примеры воинской доблести соединено с прославлением их твердого христианского выбора, сделанного из любви к Богу и Отечеству. Возможно, одно из лучших литературных отражений воинского служения и его значения в сербском сознании — сочинение черногорского воеводы Марко Милянова По́повича (1833–1901) «Примеры человечности и героизма» [Миљанов 1996: 375] (1901). Это произведение представляет собой значительную этнографическую и историческую ценность для исследователя сербской народной культуры и национального самосознания. Его автор Марко Милянов после многолетних сражений, выпавших ему на долю, отложил оружие и взялся за перо, чтобы, по его собственному выражению, во избежание великого греха, извлечь из мрака забвения подвиги тех, «кто умирает за нашу и Божью правду» [Милянов: 5].

Книга прославила храброго воеводу и доблестного воина еще и как носителя эпической традиции и незаурядного писателя — «блистательного выразителя народной этики в форме короткой притчи (литературного анекдота) на рубеже XIX – XX веков» [Джеркович: 283]. В предисловии к своему сочинению Марко Милянов подчеркивает исключительное значение воинского подвига. По его мнению, «Богу ближе тот, кто за него в муках умирает, чем тот, кто носит вериги» [Милянов: 5]. В беседе с Валтазаром Богишичем (1834–1908), серб-

ским правоведом и этнографом из Далмации, Марко Милянов раскрыл содержание выражения «*чојство и јунаштво*» («человечность и героизм»), давно ставшего в сербском языке крылатым. Он пояснял: «Героизм — это когда человек защищает себя от другого человека, а человечность — это когда человек защищает другого от себя» [Миљанов 2005: 57].

По мнению Николы Колевича (1936–1997), сербского литературоведа и исследователя творчества Шекспира, ярким олицетворением этих начал в сербском эпосе, — а тем самым и в национальной культуре, — служат две личности: примером героизма является Милош Обилич, сразивший турецкого султана в битве на Косовом поле (1389), а человечности и великодушия — Королевич Марко. Оценивая значение для сербов подвига Косовского витязя Милоша Обилича, Негош в поэме «Горный венец» восклицает:

О Милоше, ко ти не завиди?
Ти си жертва благородног чувства,
воинствени геније свемогући,
гром стравични те круне раздраба! [Горски вијенац: 26]

Как завидна твоя доля, Милош!
Ты – святая жертва благородства,
всемогущий гений грозной брани,
гром ужасный, что крушит короны! [Негош 1988: 54]

Королевич Марко представлен в сербском эпосе как народный мститель, воинственный заступник всех слабых и беззащитных. При этом он готов проявить истинное великодушие к противнику, оценив по достоинству его силу и неустрашимость. Например, в песне «Марко Королевич и Муса Кеседжия» Марко, с большим трудом одолев своего противника, искренне сокрушается, говоря: «лучшего, чем я, сгубил юнака…» [Српске народне пјесме: 410]. Именно с именем королевича Марко связан в народном сознании и воплощенный в эпических песнях сербский этический кодекс. Его суть выражена в знаменитых словах матери королевича Марко Ефросимы из народной песни «Урош и Мрнявчевичи». В ней мать, поучая своего героического сына, заклинает его даже ценой свой жизни остерегаться того, чтобы запятнать свою

душу грехом, и велит ему всегда судить «не в угоду отцу или дядькам, но по правде истинного Бога»:

> Немој, сине! говорити криво,
> Ни по бабу, ни по стричевима;
> Већ по правди Бога истинога,
> Немој, сине, изгубити душе;
> Боље ти је изгубити главу:
> Него своју огрјешити душу! [Српске народне пјесме: 193–194]

Частые боевые столкновения с турками и непримиримая борьба с местными потурченцами стали причиной того, что доблесть и врожденная храбрость сербских воинов получили наиболее полное воплощение в «непокорной Черногории» *(«ломна Црна гора»),* как ее именуют эпические песни [Лазо]. Историк Черногории Милорад Медакович (1824–1897) так описывает положение в этом крае, издавна считавшемся «островком сербской свободы посреди агарянского моря»:

> Воеводы сербские в Зете и Черногории не хотели терпеть самоволия и засилья инородцев и защищали свою независимость до последней каплей крови и, когда их совсем потеснили, отступили в горную местность и сохранили святыню сербского имени [Повјесница: 174].

Такая борьба за веру и народные святыни неразрывно соединилась в сербском сознании, со времен османского ига, с освобождением родной земли от захватчиков. В дальнейшем это послужило развитию историософских представлений о Черногории как о «вековом и неприступном редуте христианства» [Святой Николай Сербский: 100] на гористых Балканах, благодаря чему та получила в трудах русских ученых и путешественников XIX в. именование «сербской, или славянской Спарты» [Осипова 2024: 188–197].

Показательна оценка славянофила И. С. Аксакова, основателя Славянского благотворительного комитета (1858), посетившего сербские земли в 1860-е гг. Делясь своими впечатлениями о Черногории, он писал о ней как о «четырехвековом протесте *всего* славянского племени против мусульманской тирании в христианской Европе»: «…отказаться от этого протеста — для Черногории то же, что подписать себе смерт-

ный приговор» [Аксаков: 51]. Этой свободолюбивой идее было подчинено устройство жизни и народного быта Черногории, воплотившей в себе наиболее характерные черты всего сербства. Сами же черногорцы являли собой самую храбрую часть сербского народа. Черногория со столицей в Цетине, на бумаге входившая в состав Османской империи, находилась, однако, в состоянии постоянной войны с турками и потому сохранила свою национальную и духовную независимость.

Одухотворяющая идея всегда твердо стоять на защите православной веры и отечества отразилась и в облике храмов и церковных зданий Черногории. Например, резиденция черногорских митрополитов — Цетинский монастырь, по свидетельству русских путешественников и военных, представлял собой нечто вроде военной крепости, защищенной каменными стенами с брустверами, снабженными пушками [Броневский: 192]. В этой связи не менее красноречивы строки из воспоминаний участника Первого сербского восстания против турок протоиерея Матфея Ненадовича (1777–1854), описывающего свои впечатления от пребывания в Киево-Печерской Лавре на пути в Россию, предпринятом для получения военной помощи. Восхищаясь редким благолепием этой древней обители, Ненадович при этом обращает сугубое внимание на сложенные на ее территории у входа в пещеры ядра для пушек и признается:

> Я Киево-Печерскую Лавру и ея красоты, наружныя и внутренния, не могу описать. Нужно было бы долго пробыть там, да и тогда я не в силах был бы описать все великолепие и прелесть. Впрочем, что́ показалось всего дороже в глазах моих в ту пору, это — сложенные вокруг всей церкви ядра для пушек всякой величины (калибра), и мне казалось — их так много, что всех повозок в Сербии не было бы достаточно, чтоб их свести одним разом, ибо они лежали в несколько рядов, вышиною более *фата*[1]. Я сказал своим товарищам, что я бы лучше желал 12-ю долю только одного ряда этих ядер и несколько этих пушек перевезти на Врачар, нежели все колокола Святой Лавры навешать в Сербии по церквам [Записки: 49–50][2].

[1] Священник Матфей Ненадович использует в своем описании слово «фат» (или «фад»), обозначающее устаревшую меру длины (около 1,8 м), которая использовалась в балканских странах. Слово происходит от немецкого «faden», что означает «сажень» или «шнур».

[2] Колоколов не было позволено иметь христианам в Сербии при турецком владычестве — оттого священник сельский, Ненадович, употребля-

Следовательно, согласно традиционному сербскому пониманию, православные святыни нуждаются и в молитвенном почитании, и в вооруженной защите.

Таким образом, анализ приводимых в статье примеров героического поведения из сербских народных песен и поэмы Петра II Петровича Негоша «Горный венец», а также из произведений документальной и исторической прозы показывает, что героическое начало является определяющим для сербской культуры и национальной традиции. Оно художественно отображается в многочисленных жанрах и направлениях сербской литературы Средних веков и Нового времени. Благодаря этому героическому стержню сербские эпические песни по своим идейным и художественным достоинствам не уступают крупным эпосам других европейских народов и стоят в одном ряду с поэмами Гомера, французской «Песней о Роланде», с испанской «Песнью о моем Сиде» и др.

На этот факт еще в XIX в. указывали многочисленные русские слависты, фольклористы и литераторы, изучающие эпические традиции славянских и других европейских народов. Среди них — И. И. Срезневский [Срезневский: 85–128], П. И. Прейс [Прейс: 48], Н. И. Надеждин [Надеждин 1841: 327–348], [Надеждин 1842: 81–128], Ф. И. Буслаев [Буслаев: 216–244], В. И. Ламанский [Ламанский: 49–96] и др. Особого внимания заслуживают работы сербского этнографа и антропогеографа Йована Цвиича (1865–1927). В своей известной работе «Балканский полуостров и южнославянские земли» он подчеркивал, что анализ образов и сюжетов сербских народных песен позволяет как нельзя лучше почувствовать «характер, способ мышления и сознание южнославянских этнических групп» [Цвијић: 4].

В наше время исследовательскую традицию Цвиича по изучению сербского героического эпоса как отражения особенностей национальной психологии и религиозного опыта продолжили литературовед Будимир Алексич [Алексић 2016: 215], богослов и церковный писатель епископ Афанасий (Евтич) [Атанасије 2002: 360–384], ставрофорный протоиерей Савва Йович [Јовић: 387] и другие авторы. Они отмечали, что такие черты национального характера, как жертвенность, свободо-

ет это сравнение как недоступную для него драгоценность. — Примечание издателей журнала «Русская беседа» [Записки 1859: 49–50].

любие и великодушие в сочетании с храбростью и стойкостью в испытаниях определены глубоким христианским мироощущением сербов. Наиболее ярким подтверждением этой мысли, с их точки зрения, служит Косовский цикл народных песен, наиболее полно воплотивший в себе характерный для сербской национальной традиции принцип неразрывного двуединства героизма и мученичества.

Давние исторические и культурные связи между русскими и сербами позволяют поставить вопрос о сходстве и различиях в восприятии героизма и ратного служения в русской литературе и сербской национальной традиции, синкретически вмещающей в себя богатое эпическое наследие, произведения художественной литературы и гимнографии. Сравнительный анализ упомянутых в статье русских и сербских сюжетов и образов героического содержания указывает на особенности национальной специфики, которая обусловлена влиянием своеобразного исторического пути каждого из православных славянских народов. Вместе с тем исследование выявляет, что описанные в русской и сербской литературах примеры героического поведения в ситуациях экзистенционального выбора восходят к единому сознанию, зародившемуся еще в период индоевропейской общности. Свое дальнейшее развитие и оформление это сознание получило в рамках исторического опыта христианской Европы, неотъемлемой частью которой являются и славянские народы. Сделанные наблюдения позволяют по-новому взглянуть на роль и значение героического начала в славянских литературах и расширить наши представления о его художественном освоении в русской культуре.

Список литературы

Источники

Аксаков И. С. Договор Порты с Черногориею // *Аксаков И. С.* Собр. соч. СПб.: ООО Росток, 2015. Т. 1: Славянский вопрос, кн. 1. 637 с.

Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / пер. В. Тихомирова. М.: Худож. лит., 1975. 752 с.

Броневский В. Б. Записки морскаго офицера, в продолжении кампании на Средиземном море под начальством Вице-Адмирала Дмитрия Николаевича Сенявина от 1805 по 1810 год. Часть первая. СПб.: Морская тип., 1818. 329 с.

Болотов В. В. Лекции по Истории Древней Церкви. II. История Церкви в период до Константина Великого. Посмертное издание под ред. проф. А. Бриллиантова. С.-Петербург: Тип. М. Меркушева, 1910. 474 с.

Буслаев Ф. И. Следы славянских эпических преданий в немецкой мифологии // Народная поэзия. Исторические очерки ординарного академика Ф. И. Буслаева. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1887. С. 216–244.

Вазов Иван. Свобода или смерть // *Вазов Иван.* Избранное: в 2 т. М.: Худож. лит., 1977. Т. 1: Стихи. Проза. 368 с.

Геродот. История / пер. и примеч. Г. А. Стратановского. М.: АСТ, 2007. 696 с.

Греческо-русский словарь, составленный А. Д. Вейсманом, экстраординарным профессором С. Петербургского историко-филологического института. Изд. 2-ое. СПб.: Издание автора, 1882. 1374 с.

Достоевский Ф. М. «Речь о Пушкине» (1880) // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 129–149.

Записки Сербскаго протоиерея Матвея Ненадовича // Русская беседа. Смесь. М.: В Тип. Александра Семена. 1859. II. С. 1–56.

Ильин И. А. Путь духовного обновления // *Ильин И. А.* Собр. соч.: в 10 т. / сост., вступ. статья и комм. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1996. Т. 1. 400 с.

Кульбакин С. М. Сербский язык: 1–2. Харьков: тип. и лит. М. Зильберберг и сыновья, 1915. 110 с.

Ламанский В. И. Об историческом изучении греко-славянского мира в Европе // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1871. Ч. 153. Январь. Отд. II. С. 1–48; Февраль. С. 49–96.

Милянов Марко. Примеры гуманности и героизма. Подгорица: Културно-просвјетна заједница; М.: Институт славистики и балканологије РАН; Београд: Фонд словенских писмености и култура, 1996. 327 с.

Надеждин Н. И. Записка о путешествии по южно-славянским странам // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1842. Ч. 34. Отд. II. С. 1–42, 81–128.

Надеждин Н. И. Письмо из Вены о сербских песнях // Москвитянин. М.: В Университетской тип., 1841. Ч. 3, № 6 (июнь). С. 515–525.

Негош Петр II Петрович. Горный венец // Горный венец; Самозванец Степан Малый (поэмы). / под ред. О. Кутасовой. М.: Худож. лит., 1988. 365 с.

Негош Петр II Петрович. Луч микрокосма. Перевод с сербского Ильи Числова. Никшич-Белград: Књижевно друштво «Његош»; «Штампар Макарије», 2017. 223 с.

Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос / пер. Ю. Б. Корнеева; изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов, А. А. Смирнов, Г. А. Стратановский. Л.: Наука, 1964. 192 с.

Повесть о Николе Заразском // Памятники литературы Древней Руси: XIII век. / вступит. статья Д. С. Лихачева, под общей ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М.: Худож. лит., 1981. С. 176–183.

Повесть о разорении Рязани Батыем // Памятники литературы Древней Руси: XIII век. / вступ. ст. Д. С. Лихачева, под общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М.: Худож. лит., 1981. С. 185–199.

Походныя записки Рускаго Офицера, изданныя И. Лажечниковым. СПб.: в Медицинской типографии, 1820. 353 с.

Похвальная беседа о святых мученицах Веронике и Просдоке девах и о матери их Домнине // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. СПб.: Издание СПб. Духовной Академии, 1902. Т. 8, Кн. 2. На святого первомученика Стефана. С. 895–897.

Прейс П. И. О эпической народной поэзии сербов: [Речь, произнесенная в торжественном собрании Императорского Санкт-Петербургского университета] / [Соч.] Петра Прейса. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1845. 18 с.

Пушкин А. С. Роман в письмах // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 20 т. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Наука, 2024. Т. 9, кн. 1: Романы и повести 1819–1832. 551 с.

Свечников М. С., Буняковский В. Я. Оборона крепости Осовец во время второй, 6½ месячной осады её. Пг.: тип. Николаевской Военной Академии, 1917. 59 с.

Святой Николай Сербский, епископ. Сербский народ как раб Божий / пер. с серб. И. М. Числова. М.: Паломник, 2010. 137 с.

Срезневский И. И. Обозрение древних памятников словенской поэзии // Журнал Министерства народного просвещения. СПб: В тип. Императорской Академии наук, 1839. Ч. 24. Отд. II. С. 85–128.

Синаксарь: Жития святых Православной Церкви: в 6 т. / адаптир. пер. с франц. / авт. сост. иером. Макарий Симонопетрский. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2011. Т. 1. Сентябрь–октябрь. 944 с.

Хомяков А. С. Мечта // *Хомяков А. С.* Полн. собр. соч. М.: Университетская тип., 1900. Т. 4: Трагедии и стихотворения. 416 с.

Хомяков А. С. Сербская песня // Хрестоматия для всех: русские поэты в биографиях и образцах / сост. Н. В. Гербель. СПб: тип. Имп. Академии наук, 1873. 664 с.

Церович Мила. Крестная слава — краеугольный камень сербского народа URL: https://monastery.ru/zhurnal/obshchestvo/krestnaya-slava-kraeugolnyy-kamen-serbskogo-naroda-/ (дата обращения: 13.08.2025)

Гавриловић Мајор Драгутин. У одбрану Београда // Најлепше беседе српскога језика: од Стефана Немање до Матије Бећковића. Београд: Граматик, 2005. С. 86.

Горски вијенац Владике Црногорскога Петра Петровића II Његоша. Осмо издање с коментаром Милана Решетара. Биоград: Издање С. Б. Цвијановића, 1923. 174 с.

Kuripešić Benedict. Putopis kroz Bosnu, Srbiju, Bugarsku i Rumeliju 1530. Fototipsko izdanje. Banja Luka, 2006. 56 с.

Лазо бајрактар и Тептиш-буљубаша // Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, Београд 1974. URL: http://srpskaenciklopedija.org/doku.php?id=лазо_бајрактар_и_тептиш-буљубаша (дата обращения: 03.03.2025).

Миљанов Војвода Марко. Најкраћа беседа // Најлепше беседе српскога језика: од Стефана Немање до Матије Бећковића. Београд: Граматик, 2005. С. 57.

Миљанов Марко. Примјери чојства и јунаштва. Цетиње: Обод, 1996. 375 с.

Повјесница црногорска. Подгорица: Унирекс; Београд: ЈУ Унирекс МБ, 1997. 812 с.

Сан царице Милице // Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине: Јуначке пјесме старијег времена. Књига трећа. Скупио Богољуб Петрановић. Београд: У Биограду, у државној штампарији 1870. С. 187–196.

Смрт војводе Приједзе // Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије. Беч: У Бечу, у штампарији Л. Соммера и друга, 1875. С. 505.

Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије. Беч: У Бечу, у штампарији Л. Соммера и друга, 1875. С. 410.

Цамблак Григорий. Пространно житие на Стефан Дечански (болг.). URL: https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=450&WorkID=15756&Level=1 (дата обращения: 03.03.2025).

Исследования

Джеркович Вукале П. Марко Милянов и черногорско-русские культурные связи // Марко Милянов Попович. Примеры гуманности и героизма. Подгорица: Културно-просвјетна заједница; М.: Институт славистики и балканологије РАН; Београд: Фонд словенских писмености и култура, 1996. 327 с.

Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. М.: Вече, 2019. 464 с.

Керсновский А. А. История Русской армии: в 4 т. М.: Голос, 1994. Т. 4: 1915–1917 гг. 368 с.

Кузьмичева Л. В. Московские славянофилы и сербский вопрос в 50–60 гг. XIX в. // Историки-слависты МГУ. Кн. 10: Славянский мир профессора Матвеева / отв. ред. Г.Ф. Матвеев. М.: Издательство Московского университета, 2013. С. 80–95.

Осипова Е. А. Героический образ Черногории в русской литературе начала XIX в. // Вестник славянских культур. 2024. Т. 72. С. 188–197. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-72-188-197

Осипова Е. А. О некоторых особенностях сербской гимнографии. Традиция восхваления ратного и христианского героизма князя Лазаря и других мучеников Косовских // Христианская гимнография: история и современность: коллективная монография / отв. ред. М. Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 492–507.

Познанович Желько. Сербская идея / пер. с сербского Юлии Утенковой, предисл. и комм. И. М. Числова. М.: Б. и., 2000. 112 с.

Числов И. М. О роли святого Саввы в духовном становлении сербского народа // Славянский филологический сборник. М.: Институт славяноведения РАН, 2012. Вып. 2: Традиция в развитии славянских культур (по материалам международных конференций). С. 77–86.

Числов И. М. Празднование Рождества у сербов // Вестник славянских культур. 2001. № 4. С. 27–31.

Числов И. М. Солнечный героизм Негоша. О некоторых типических особенностях поэмы «Луч микрокосма» // Актуальные вопросы светской и духовной словесности. / ред. М. И. Щербакова. Вып. 1. М.: ИПО «У Никитских ворот», 2017. С. 131–141.

Алексић Будимир. Саможртвени хероизам. Од Библије до наше народне епике // Цетињска богословија 1992–2002. Споменица о десетогодишњици обновљеног рада Богословије Светог Петра Цетињског. Цетиње: Цетињска богословија, 2002. С. 499.

Алексић Будимир. Библија и српска епика. Никшић: Институт за српску културу, 2016. 215 с.

Атанасије (Јевтић), епископ. Духовни живот у Срба // Небеска Србија. Како су Срби служили Христу. Манастир Светог Архиђакона Стефана, Сланци, 2002. С. 360–384.

Атанасије (Јевтић), епископ. Свети Сава и косовски завет. Београд: Српска књижевна задруга, 1992. 355 с.

Вукић Предраг. Гусле у Црној Гори некад и сад // Гусле: лист Савеза гуслара Србије: часопис о историји, традицији, култури и уметности на српском језику / главни и одговорни уредник: Бранко Конатар. Год. 16. С. 25 (2013). Београд: Алта Нова.

Јовић, Саво Б. Методички приступ епским народним песмама са јеванђељским мотивима: докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2013. 387 с.

O Serbji i Serbach: krótki zarys napisal Antoni Miecznik. Warszawa: nakł. i drukiem M. Arcta, 1904. 114 s.

Михајловић Лајић Данка Др.. Певање уз гусле као репрезентативно културно наслеђе Србије // Гусле: лист Савеза гуслара Србије: часопис о историји, традицији, култури и уметности на српском језику / главни и одговорни уредник: Бранко Конатар. Год. 16, бр. 25 (2013). Београд: Алта Нова.

Речник српскога језика. Нови Сад: Матица Српска, 2007. 1561 с.

Сувајџић Бошко. Марко Краљевић и брат му Андријаш // Народна књижевност. Епске песме у старијим записима. Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: Нова светлост, 1998. С. 31.

Топић Мирослав, Буњак Петар. Укрштања и паралеле: о пољским преводима српске народне поезије. Београд: EAT Eco Art & Theory, 2015. 141 с.

Цвијић Јован. Балканско полуострво и Јужнословенске земље. Основи антропогеографије. Књ. 2: Психичке особине Јужних словена. Београд: Издавачка књижарица Геце Кона, 1931. 254 с.

References

Dzherkovich Vukale, P. “Marko Milianov i chernogorsko-russkie kul’turnye sviazi” [“Marko Miljanov and Montenegrin-Russian Cultural Relations”]. *Marko Milianov Popovich. Primery gumannosti i geroizma* [*Marko Miljanov Popović. Examples of Humanity and Heroism*]. Moscow, Institute of Slavic Studies and Balkanology of the Russian Academy of Sciences Publ.; Belgrade, Foundation of Slavic Scripts and Cultures Publ., 1996. 327 p. (In Russ.)

Zelinskii, F. F. *Istoriia antichnoi kul'tury* [*History of Ancient Culture*]. Moscow, Veche Publ., 2019. 464 p. (In Russ.)

Kersnovskii, A. A. *Istoriia Russkoi armii: v 4 t.* [*History of the Russian Army: in 4 vols.*], vol. 4: 1915–1917. Moscow, Golos Publ., 1994. 368 p. (In Russ.)

Kuzmicheva, L. V. "Moskovskie slavianofily i serbskii vopros v 50–60 gg. XIX v." ["Moscow Slavophiles and the Serbian Question in the 1850s and 1860s"]. *Istoriki-slavisty Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Kniga 10: Slavianskii mir professora Matveeva* [*Slavic Historians of Moscow State University. Book 10: The Slavic World of Professor Matveyev*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2013, pp. 80–95. (In Russ.)

Osipova, E. A. "Geroicheskii obraz Chernogorii v russkoi literature nachala XIX v." ["The Heroic Image of Montenegro in Russian Literature of the Early 19th Century"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 72, 2024, pp. 188–197. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-72-188-197 (In Russ.)

Osipova, E. A. "O nekotorykh osobennostiakh serbskoi gimnografii. Traditsiia voskhvaleniia ratnogo i khristianskogo geroizma kniazia Lazaria i drugikh muchenikov Kosovskikh" ["On Some Features of Serbian Hymnography. The Tradition of Praising the Military and Christian Heroism of Prince Lazar and Other Martyrs of Kosovo"]. *Khristianskaia gimnografiia: istoriia i sovremennost'* [*Christian Hymnography: History and Modernity*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 492–507. (In Russ.)

Poznanovich, Zhelko. *Serbskaia ideia* [*The Serbian Idea*], trans. from Serbian by Iu. Utenkova, introd. and comm. by I. M. Chislov. Moscow, [s. n.], 2000. 112 p. (In Russ.)

Chislov, I. M. "O roli sviatogo Savvy v dukhovnom stanovlenii serbskogo naroda" ["On the Role of Saint Sava in the Spiritual Development of the Serbian People"]. *Slavianskii filologicheskii sbornik. Vypusk. 2: Traditsiia v razvitii slavianskikh kul'tur (po materialam mezhdunarodnykh konferentsii)* [*Slavic Philological Collection. Issue 2: Tradition in the Development of Slavic Cultures (Based on the Materials of International Conferences)*]. Moscow, Institute of Slavic Studies of the RAS Publ., 2012, pp. 77–86. (In Russ.)

Chislov, I. M. "Prazdnovanie Rozhdestva u serbov" ["The Celebration of Christmas in Serbia"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 4, 2001, pp. 27–31. (In Russ.)

Chislov, I. M. "Solnechnyi geroizm Negosha. O nekotorykh tipicheskikh osobennostiakh poemy 'Luch mikrokosma'" ["The Solar Heroism of Njegos. On Some Typical Features of the Poem 'The Ray of the Microcosm'"]. *Aktual'nye voprosy svetskoi i dukhovnoi slovesnosti* [*Current Issues in Secular and Spiritual Literature*], issue 1. Moscow, "U Nikitskih vorot" Publ., 2017, pp. 131–141. (In Russ.)

Aleksić, Budimir. "Samozhrtveni kheroizam. Od Biblije do nashe narodne epike" ["Self-sacrificing Heroism. From the Bible to Our Folk Epic"]. *Tsetinjska bogoslovija 1992–2002. Spomenitsa o desetogodishњitsi obnovљenog rada Bogoslovije Svetog Petra Tsetinjskog* [*Tsetinjska bogoslovija 1992–2002. Commemoration of the Tenth Anniversary of the Renewed Work of the Theology School of St. Peter of Tsetinjski*]. Tsetinje, Tsetinjska bogoslovija Publ., 2002. 499 p. (In Serbian)

Aleksić, Budimir. *Biblija i srpska epika* [*The Bible and Serbian Epic Poetry*]. Nikshich, Institute for Serbian Culture Publ., 2016. 215 p. (In Serbian)

Atanasije (Jevtiћ), episkop. “Dukhovni zhivot u Srba” [“The Spiritual Life of the Serbs”]. *Nebeska Srbija. Kako su Srbi sluzhili Khristu* [*Heavenly Serbia: How the Serbs Served Christ*]. Slantsi, Monastery of St. Archdeacon Stefan Publ., 2002, pp. 360–384. (In Serbian)

Atanasije (Jevtiћ), episkop. *Sveti Sava i kosovski zavet* [*Saint Sava and the Kosovo Covenant*]. Belgrade, Serbian Literary Association Publ., 1992. 355 p. (In Serbian)

Vukiћ, Predrag. “Gusle u Tsrnoj Gori nekad i sad” [“The Gusle in Montenegro: Then and Now”]. *Gusle: list Saveza guslara Srbije: chasopis o istoriji, traditsiji, kulturi i umetnosti na srpskom jeziku* [*Gusle: Journal of the Association of Gusle Players of Serbia — a Magazine on the History, Tradition, Culture, and Art of the Serbian People*]. Belgrad, Alta Nova Publ., 2013. 25 p. (In Serbian)

Joviћ, Savo B. *Metodichki pristup epskim narodnim pesmama sa jevanђeљskim motivima* [*A Methodological Approach to Epic Folk Poems with Gospel Motifs: DSc Dissertation Thesis*]. Belgrade, University of Belgrade, Faculty of Philosophy Publ., 2013. 387 p. (In Serbian)

Miecznik, Antoni. *O Serbji i Serbach: krótki zarys* [*On Serbia and the Serbs: A Brief Outline*]. Warszawa, Arcta Publ., 1904. 114 p. (In Polish)

Mikhajloviћ, Lajiћ Danka Dr. “Pevanье uz gusle kao reprezentativno kulturno nasleђe Srbije” [“Singing to the Accompaniment of the Gusle as a Representative Cultural Heritage of Serbia”]. *Gusle: list Saveza guslara Srbije: chasopis o istoriji, traditsiji, kulturi i umetnosti na srpskom jeziku* [*Gusle: Journal of the Association of Gusle Players of Serbia — a Magazine on the History, Tradition, Culture, and Art of the Serbian People*]. Belgrad, Alta Nova Publ., 2013. 25 p. (In Serbian)

Rechnik srpskoga jezika [*Dictionary of the Serbian Language*]. Novi Sad, Matitsa Srpska Publ., 2007. 1561 p. (In Serbian)

Suvajџiћ, Boshko. “Marko Kraљeviћ i brat mu Andrijash” [“Marko Kraljević and His Brother Andrijaš”]. *Narodna kњizhevnost. Epske pesme u starijim zapisima* [*Folk Literature: Epic Poems in Early Records*]. Belgrade, University of Belgrade, Faculty of Philosophy Publ., 1998. 31 p. (In Serbian)

Topiћ Miroslav, and Petar Vuњak. *Ukrshtaњa i paralele: o poљskim prevodima srpske narodne poezije* [*Intersections and Parallels: On Polish Translations of Serbian Folk Poetry*]. Belgrade, EAT Eco Art & Theory Publ., 2015. 141 p. (In Serbian)

Tsvijiћ Jovan. “Balkansko poluostrvo i Juzhnoslovenske zemљe” [“The Balkan Peninsula and the South Slavic Lands”]. *Osnovi antropogeografije* [*Foundations of Anthropogeography*], book 2: Mental Characteristics of the Southern Slavs. Belgrade, Publishing kosharitsa Gete Kona Publ., 1931. 254 p. (In Serbian)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-72-93
https://elibrary.ru/TVROXJ
Научная статья
УДК 821.161.1.09"18"

© 2026. В. А. Котельников
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук
г. Санкт-Петербург, Россия

«Шишков у нас все-таки историческое лицо»

***Аннотация*:** В статье рассматривается деятельность Александра Семеновича Шишкова на поприще военно-морской и государственной службы, а также в области литературы и филологии. В 1780–1810 гг. он сделал успешную карьеру, достиг звания адмирала, в 1812 г. стал государственным секретарем при императоре Александре I. Во время войны с Наполеоном Шишков составлял от имени императора знаменитые Манифесты, рескрипты и приказы. В них Шишков выступал не как чиновник, но как публицист, владеющий высоким стилем словесности XVIII в. Вместе с тем он проявил себя как талантливый литератор, который занимался переводами специальных работ по мореплаванию, книг для детей, переводил произведения Тассо, Петрарки, Геснера. Главные достижения Шишкова как филолога относятся к лингвистике, прежде всего, к лексикологии и лексикографии. Он расширял языковую базу национальной культуры, включая в нее старославянский язык, который необходим литературе, по его мнению, как источник духовных традиций.

Ключевые слова: А. С. Шишков, русская литература, переводы, лингвистика, лексикология, лексикография

Информация об авторе: Владимир Алексеевич Котельников, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5135-6782

E-mail: vladilogos@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 12.10.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 23.02.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: *Котельников В. А.* «Шишков у нас все-таки историческое лицо» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 72–93. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-72-93

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 72–93. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 72–93. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Vladimir A. Kotelnikov
Institute of Russian Literature (Pushkin House)
of the Russian Academy of Sciences
St. Petersburg, Russia

"Shishkov is, After All, a Historical Figure for Us"

***Abstract*:** The article examines the activities of Alexander Semyonovich Shishkov in the spheres of naval and government service, as well as in literature and philology. From 1780 to 1810, he had a successful career, reaching the rank of admiral, and in 1812 he became the Secretary of State under Emperor Alexander I. During the war with Napoleon, Shishkov drafted the emperor's famous Manifestos, rescripts, and orders. In these documents, Shishkov acted not as an official but as a publicist who mastered the high style of 18th-century literature. At the same time, he proved himself to be a talented writer. He translated specialized works on navigation and books for children, as well as works by Tasso, Petrarch, and Gessner. Shishkov's main achievements as a philologist were in the fields of linguistics, particularly lexicology and lexicography. He expanded the linguistic base of national culture by including Old Church Slavonic, which he believed was necessary for literature as a source of spiritual traditions.

***Keywords*:** A. S. Shishkov, Russian literature, translations, linguistics, lexicology, lexicography

***Information about the author*:** Vladimir A. Kotelnikov, DSc in Philology, Director of Research, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5135-6782

E-mail: vladilogos@mail.ru

***Received*:** October 12, 2025

***Approved after reviewing*:** February 23, 2026

***Published*:** June 25, 2026

For citation: Kotelnikov, V. A. "'Shishkov is, After All, a Historical Figure for Us.'" *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 72–93. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-72-93

Вынесенное в заглавие статьи определение дал А. С. Шишкову (1754–1841) П. А. Вяземский. Действительно, деятельность Шишкова стала крупным явлением именно *истории* российской в пору совершавшихся в ней перемен с последней трети XVIII в. по первую треть XIX в. В отличие от тех выдающихся современников, которые выдвинулись тогда в областях военной и государственной службы, литературы, науки, Шишков представил свои усилия в каждой из этих областей и направил по одному пути и к одной цели, которую считал для России важнейшей в ту эпоху. Он с неколебимой убежденностью в собственных идеях и с присущей ему воинственностью действовал на широком государственном и культурном фронте как моряк, боевой адмирал, госсекретарь, министр, литератор, филолог. Время становилось сложнее: государственническое чувство и патриотические настроения, поднятые екатерининским царствованием и затем возбуждаемые противостоянием Бонапарту, были еще сильны, но картина мира в сознании общества начала меняться — главенствующее место в ней стала занимать самоценная личность, умы были увлечены идеями Просвещения, политическим либерализмом. И вместе с тем возникала традиционалистская и охранительная тенденция, складывалась консервативная идеология, получившая социально-политическое и административное оформление в эпоху С. С. Уварова, а культурно-историческое — у славянофилов. Шишков в развитии этой тенденции играл наиболее значительную роль, при этом приняв на себя высоко стоявшую в XVIII в. и продолжаемую им в XIX в. миссию *национально-государственного служения* на всех поприщах.

С первых своих выступлений в качестве идеолога-охранителя в области словесности, языка, национальной культуры, с начала собирания вокруг себя единомышленников и «единочувственников» Шишков внес в среду литераторов (и как частное следствие — в образованное общество) самое решительное в ту пору разделение на противосто-

ящие лагери и вызвал на себя резкую критику и личные нападки за ретроградность, обскурантизм и за сопротивление модернизации языка и литературы. Полемическая активность писателей карамзинского направления, заостренная «арзамасцами», возбуждалась преимущественно деятельностью Шишкова, и все это порождало антагонизмы и динамику в литературном процессе 1810-х гг. Даже элегического К. Н. Батюшкова эта ситуация подвигла к участию в поэтических баталиях в несвойственном ему жанре памфлетных сатир (вполне в стиле А. Ф. Воейкова) — таковы его «Видение на берегах Леты» (1809), «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813)[1]. В последней он прямо метит в Шишкова:

Хвала тебе, Славенофил,
О муж неукротимый!
Ты здесь рассудок победил
Рукой неутомимой.
<…>
Упрямство в нем старинных лет,
Хвала седому деду!
Друзья! Он, он родил на свет
Славянскую «Беседу»! [Батюшков: 369]

Однако историческое значение деятельности Шишкова полемикой тех лет (наряду с поддержкой его, причем не только в круге «Беседы», но и особняком стоявшими литераторами, как А. А. Палицын) не было исчерпано, и обсуждение продолжалось впоследствии — и ныне наследие Шишкова и личность его остаются предметом исследовательского интереса историков и филологов. Достаточно указать на воспоминания А. С. Стурдзы, С. Т. Аксакова, Д. Н. Свербеева, работы П. Л. Сухонина, М. Н. Лонгинова, Я. К. Грота, П. К. Щебальского, В. Я. Стоюнина, М. И. Сухомлинова, Н. Н. Булича, Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова, З. И. Забегайловой, М. Г. Альтшуллера, Б. А. Успенского, В. Я. Гросула, А. Ю. Минакова, А. М. Камчатнова, В. М. Живова, не говоря уже

[1] С. Т. Аксаков в 1814 г. даже не поверил, что она написана Батюшковым. Он не без опасения решился прочесть ее Шишкову, а тот оказался ею очень доволен и попросил список для себя [Аксаков 2: 307].

о множестве кратких очерков, отсылок, упоминаний. Быть персонажем только литературоведческих сюжетов об «архаистах» и «новаторах»[1] Шишкову, конечно, не суждено. Но, несмотря на обстоятельную разработку предмета, есть необходимость внести уточнения в научную постановку этой выдающейся фигуры.

П. А. Вяземский в «Старой записной книжке» дал краткую и в главных пунктах точную характеристику личности и значения своего литературного противника Шишкова:

> 15 апреля 1841. Отпевали Шишкова в Невском. Народа и сановников было довольно. Шишков не велел себя хоронить прежде шести суток. Шишков был и не умный человек, и не автор с дарованием, но человек с постоянною волею, с мыслию, idée fixe, род литературного Лафаета[2], non le héros des deux mondes, но герой двух слогов старого и нового, кричал, писал всегда об одном, словом, имел личность свою, и потому создал себе место в литературном и даже государственном нашем мире. А у нас люди эти редки, и потому Шишков у нас все-таки историческое лицо. Я помню, что во время оно мы смеялись нелепости его манифестов; <...> но между тем большинство, народ, Россия, читали их с восторгом и умилением, и теперь многие восхищаются их красноречием; следовательно, они были кстати... Карамзина манифесты были бы с большим благоразумием, с большим искусством писаны, но имели ли бы они то действие на толпу, на большинство, не известно; а если бы и имели, то что это доказало бы? Что ум и нелепость все равно; а мы все думаем, что все от нас, все от людей. <…> Шишков писал в 1812 году письмо к Государю, коим он убеждал его оставить армию. Государь ничего не отвечал и никогда не упоминал Шишкову об этом письме, но спустя несколько дней оставил армию. Письмо было написано с согла-

[1] В этих терминах Ю. Н. Тынянов определяет литературные группы «шишковистов» и «карамзинистов» в их полемике [Тынянов: 23–121].

[2] Вяземский имеет в виду французского и американского политического деятеля Мари Жозефа Поля Ив Рош Жильбера дю Мотье, маркиза де Ла Файета (marquis de La Fayette; 1757–1834), который участвовал в политической жизни Франции и в войне североамериканских колоний против англичан. Эти факты его биографии подразумевает Вяземский, когда говорит, что Шишков “non le héros des deux mondes” («не герой двух миров» — *фр.*) — в отличие от Ла Файета.

сия графа Н. А. Толстого и, кажется, Балашова. Слышал я это от Шишкова [Вяземский 9: 195–196].

Как военный моряк он во всех чинах и должностях от гардемарина до вице-адмирала (1799; полным адмиралом он стал в 1824 г.) служил российскому флоту, тогда главной боевой силе страны, и также служил воспитанию кадров для нее в Морском шляхетском кадетском корпусе. За участие в сражениях Екатерина II наградила Шишкова золотой саблей с надписью «За храбрость» и золотой с бриллиантами табакеркой.

Как государственный секретарь при Александре I он служил России своими убеждениями и литературным даром, создав в манифестах, рескриптах, приказах новый, экспрессивный язык, которым высшая власть теперь обращалась к обществу и народу, возбуждая массовый патриотический энтузиазм. Как член Госсовета он служил охранению внутриполитического порядка в стране, резко возражал против инициированного Сперанским проекта Гражданского уложения, против проводимой А. Н. Голицыным с его «сугубым министерством» реформации в направлении космополитического экуменизма с идеей «внутренней церкви». В этих же целях он, став министром просвещения, предпринял жесткое регулирование литературного процесса[1] и предложил цензурный устав, принятый в 1826 г. (прозванный «чугунным»).

Попутно он написал еще и иллюстрацию к этому делу: «Басню» об умных баранах, недовольных вмешательством в их писания медведя, который по их жалобам на несвободу был отставлен львом. После чего произошло нашествие мелкой живности в литературу, наступила безурядица, и льву пришлось вернуть медведя к исполнению прежних его обязанностей. Наиболее прочным и полезным плодом его министерства стал Устав гимназий и училищ, надолго утвердивший сословный принцип в образовании. Наконец, Шишков ревностно служил выявле-

[1] Включившийся в 1800-е – 1820-е гг. в движение общества и литературы к обновлению С. Т. Аксаков, уважая Шишкова, критически оценивал дела его по министерству. «Шишков, может быть, слишком односторонне смотрел на предметы и везде проводил свои убеждения, благие и честные в основании, но уже устаревшие, или, лучше сказать, потерявшие свою важность. Время шло быстро. Шишков не всегда это замечал и, живя в прошедшем, иногда не видел потребностей настоящего» [Аксаков 2: 309].

нию и включению в современную речь всех исторически сложившихся запасов русского языка, заключавших в себе выражение религиозных, духовных и нравственных ценностей народа. Ради этого он, используя этимологические изыскания, расширял *языковую первооснову* национальной жизни в область языка церковнославянского, ограничивая иноязычные заимствования. Этому он служил и как создатель «Беседы любителей русского слова», и как президент Академии Российской (с 1813) — в противовес Академии наук. В «Беседе» состояли членами И. И. Дмитриев, Н. С. Мордвинов, А. К. Разумовский, А. Н. Оленин, И. А. Крылов, Ф. В. Ростопчин, С. С. Уваров, митрополит Амвросий (Подобедов), епископ Евгений (Болховининов) и др. Заседания посещал находившийся в 1803–1817 гг. в Петербурге в качестве посланника сардинского королевства Ж. де Местр, что знаменательно: к этому выдающемуся поборнику политического и культурного консерватизма и представителю католической реакции Шишков не раз обращался в своих сочинениях.

Следует отвести от Шишкова банальные и несправедливые обвинения в односторонности мировосприятия, узости мысли, религиозной и культурной нетерпимости. Конечно, он превозносил державную мощь России, достоинства ее словесности, доказывал превосходство единого русско-славянского языка (для него неделимого), но он отлично знал и цену достижениям западной цивилизации, непосредственно познакомившись с ними во время плаваний. Кроме того, владея французским, английским, немецким, итальянским языками, Шишков знал классическую и современную словесность Европы, что видно по его переводам и опытам лингвистической компаративистики. Не лишне упомянуть и особенность его семейной жизни: он, истово православный человек, выступавший против голицынского космополитического христианства, ратовавший за исключительность русского начала во всех сферах жизни, первый раз женился на голландской лютеранке Дарье Шельтинг, второй — на польской католичке Юлии Нарбут-Лобаржевской, имевшей к тому же далеко не безупречную репутацию, — и обе стали хорошими супругами и хозяйками его дома.

Шишкова называли дилетантом — это верно относительно его исследовательского статуса, не будучи ученым филологом, он брался за решение сложных лингвистических проблем. Однако у него была хорошая подготовка по языкам, словесности и истории, а также серьезная

образовательная база: он прошел отличную выучку в точных науках в Морском шляхетском кадетском корпусе, что привило ему дисциплину мысли, логичность изложения, точность в определениях вещей и явлений. Все это впоследствии отразилось в его текстах, литературных и филологических, соединившись с особым умением вникать в морфологическую и семантическую жизнь слова.

Технику и стиль своих штудий Шишков вырабатывал на переводе специальных текстов, одним из которых был перевод с французского книги Ch. Romme "Art de la marine" (1787, «Морское искусство»). А также в ходе составления франко-англо-русского словаря морских терминов (1795); предисловие к нему стало серьезной работой Шишкова по лексикологии. Позднее он написал капитальный труд «Список кораблям и прочим судам российского флота с историческими примечаниями…» (1799); по совокупности всех его сочинений этой тематики он как член Адмиралтейств-коллегии был назначен на должность историографа флота.

Но дарования Шишкова увлекали его и на стезю художественного, литературно-педагогического и публицистического творчества. Еще в 1780 г. он по просьбе В. И. Бибикова написал для придворного театра одноактную драму «Невольничество», в которой довольно живо изобразил участь русского солдата, плененного турками, проданного в Алжир и просившего императрицу выкупить его; щедрая помощь Екатерины позволила вызволить из неволи многих христиан, что прославлялось в пьесе и чему способствовали сборы на спектаклях.

О незаурядном писательском таланте также свидетельствуют зоркая наблюдательность, вдумчивость суждений, выразительность слога в письмах Шишкова времени его заграничного путешествия в 1776–1777 гг. Примечательно, что в записках о своем «путеплавании» той поры среди любопытных рассказов о странах, событиях и лицах, Шишков эффектно передал интригующий эпизод игры в карты, в котором изобразил переживания рассказчика в ходе проигрыша последних денег и внезапного отыгрывания их. Шишков оказался и азартен, и способен литературно разработать психологический сюжет.

Замечательным делом его на литературном поприще был перевод и адаптация книг серии "Kleine Kinderbibliothek" (1779–1784) немецкого писателя, педагога и лингвиста (кстати сказать, сторонника языкового пуризма, что повлияло на Шишкова) И.-Г. Кампе (Campe; 1746–1818).

Перевод (местами подражание) был выборочным и сокращенным (около трети оригинала), напечатан (по приказу Е. Р. Дашковой) под названием «Детская библиотека, или Собрание детских повестей, басен, разговоров, и сказочек, в стихах и прозе» (впервые ч. 1–2, 1783–1785). При сохранении познавательного наполнения и занимательности текстов Шишков переложил на русский лад нравоучительное их содержание, все это придало изданию большую воспитательную ценность и сделало ее (во множестве переизданий) главным детским чтением в России на протяжении нескольких десятилетий, о чем писал С. Т. Аксаков[1]. К такого рода сочинениям Шишков обратился потом в 1830-е гг., написав наставительные «Разговоры старца с юною девицею».

Он также счел своим просветительским долгом знакомить русского читателя с древней и новой европейской литературой. В переводах прозаической поэмы-идиллии "Daphnis" швейцарца Саломона Геснера (Gessner; 1730–1788) и его пасторальной комедии "Evander und Alcimna" (переводы: «Дафнис», 1785; «Евандр и Альцимна», 1787[2]) Шишкова не смущали ни язычество мифологического сюжета, ни чувственные сцены между Дафнисом и пастушкой Фелисой, и более того — он не побоялся почти совпасть с языком Карамзина (который весьма ценил Геснера) — как ни порицал Шишков тематические и языковые новации автора «Бедной Лизы» и других сентименталистов. Впрочем, по свидетельству А. С. Стурдзы (1791–1854), Шишков позже

---

[1] С. Т. Аксаков, рассказывая о ранней поре своей жизни в воспоминаниях «Детские годы Багрова-внука» (1858), писал, что переведенная Шишковым книга Кампе привела его в восхищение, и он выучил из нее детские песни. И добавлял в примечаниях: «Александр Семеныч Шишков, без сомнения, оказал великую услугу переводом этой книжки, которая, несмотря на устарелость языка и нравоучительных приемов, до сих пор остается лучшею детскою книгою. <…> Некоторые стихотворения, как, например, "Дитя, рассуждающее здраво", "Детские забавы", "Фиалка и Терновый куст", "Бабочка", "Счастье благодетельства", "Николашина похвала зимним утехам" (лучше всех написанное), можно назвать истинными сокровищами для маленьких детей» [Аксаков 1: 361].

[2] В этом деле Шишков был в России одним из первых популяризаторов творчества Геснера, пользовавшегося широкой известностью в Европе. Гораздо позднее Ив. Ф. Тимковский предпринял в своем переводе русское издание его: «Полное собрание сочинений Геснера. Ч. 1–4. М. 1802–1803».

> чистосердечно и публично отрекся от прежних своих невыгодных мнений о писателе Карамзине. Маститый старец полюбил в нем человека, преклонил голову перед изящной чистотой его слога, одним словом, влюбился в его творения и в него самого [Стурдза: 146–147].

Перевел Шишков XVI песнь «Илиады», воспользовавшись английским переводом Поупа, предпринял полный прозаический перевод "La Gerusalemme liberata" Tacco[1] (1818–1819), причем местами проза у него становилась мерной в строении и чередовании синтаксических групп — возможно, под влиянием октав оригинала: Шишков был очень чувствителен к строю стихотворной речи. Вместе с тем, стремясь к экспрессивности повествования, он нередко прибегал к весьма смелым, на грани нарушения семантической эквивалентности и лексико-грамматических норм, оборотам и словоупотреблениям, что вызвало упреки критика[2]. Переводил из Горация, Альфиери, Ариосто, Петрарки (здесь он даже овладел сонетной формой). Насколько глубоко вникал Шишков в переводческую работу, видно по проведенному им сопоставительному анализу двух русских переводов Оссиана с французским и итальянским.

Среди серьезных литературных занятий неожиданно застаем его за сочинением «легкой поэзии», разных лирических опусов малых форм — частью перенесенных с французских образцов («Мадригал» и др.) и оригинальных: стихи на случай и стихи в дамских альбомах.

У моряка, героя, государственного деятеля Шишкова главным двигателем его мысли и поведения была любовь к России и Православию. В его литературном и филологическом творчестве она — основная побуждающая сила. Мотивы такой направленности очевидны в одах, где они вносят в поэзию Шишкова публицистическое начало («Ода на

---

[1] Шишков переводил с итальянского оригинала, отвергнув существующие французские переводы и не одобряя русский стихотворный перевод, поскольку считал, что ни образы, ни мысли Тассо, а тем более слог его передать невозможно, следуя законам русского поэтического языка. Однако современный перевод Р. М. Дубровкина (2020) позволяет в этом усомниться.

[2] В. Н. Олин почти всю рецензию на два перевода поэмы Тассо посвятил придирчивому разбору перевода Шишкова. Некоторые критические замечания его были небезосновательны, но общую отрицательную оценку перевода нельзя счесть справедливой; см.: [Олин: 234–251]

победу, одержанную над шведским флотом под Ревелем», «Ода на покорение Польши», где говорится о взятии в 1794 г. Суворовым Праги, предместья Варшавы). Разрабатываемые в различных формах, они пронизывают деятельность его в последующие годы.

Конечно, не нужно забывать, что Шишкову в публицистических и общественно-педагогических выступлениях свойственны представления, пафос и стиль его века. Он вдохновенно вещает о *должном*, требовательно указывая на него *поверх* реально существующего. Он как классицист проецирует в художественный текст такую действительность, которая *должна* основываться на идеальных качествах гражданина и общества. Поэтика его писаний такова, что он облекает реальность словесным покровом с вытканными на нем образами и знаками высокого достоинства героев и их деяний. А между тем он хорошо знает о «немощах и страстях наших», иногда оговаривает это, но не склонен разрабатывать эту тему.

В «Рассуждении о любви к Отечеству», прочитанном в 1811 г. в «Беседе любителей русского слова» и вскоре напечатанном, патриотизм провозглашается коренным, «первобытным», по слову Шишкова, качеством всякого человека. Описав тип космополита, он говорит:

> Отсюду следует, что человек, почитающий себя гражданином света, то есть, не принадлежащим никакому народу, делает то же, как бы он не признавал у себя ни отца, ни матери, ни роду, ни племени. Он, исторгаясь из рода людей, причисляет сам себя к роду животных [Шишков 1812: 148][1].

На первое место он выдвигает охранение и поддержание «духа народной гордости», без которого «упадает дух честолюбия, сохнет корень надежды на самого себя, и величие души, рождающее все подвиги и доблести, подавляется уничижением» [Шишков 1812: 170].

[1] Не без отклика на такие идеи Шишкова Вяземский писал: «Не должно терять из виду, что именно для того, чтобы быть Европейцем, должно начать быть Русским. Россия, подобно другим государствам, соучастница в общем деле Европейском и, следовательно, должна в сынах своих иметь полномочных представителей за себя. Русский, перерожденный во Француза, Француз в Англичанина, и так далее, останутся всегда сиротами на родине и не усыновленными чужбиною» [Вяземский 5: 20].

Исходя из этого, Шишков взывает к политической и гражданской ответственности в главнейшем деле, от исполнения которого зависит судьба Отечества в будущем и которое находится в небрежении ныне, а именно:

> Народное воспитание есть весьма важное дело, требующее великой прозорливости и предусмотрения. Оно не действует в настоящее время, но приготовляет счастие или несчастие предбудущих времен, и призывает на главу нашу или благословение, или клятву потомков [Шишков 1812: 171].

Шишков проницательно усматривает не всеми еще осознаваемую угрозу,

> что не одно оружие и сила одного народа опасна бывает другому; тайное покушение прельстить умы, очаровать сердца, поколебать в них любовь к земле своей и гордость к имени своему, есть средство надежнейшее мечей и пушек. Средство сие медленно, однако же верно в своих соображениях и ранее или позже, но всегда цели своей достигает. Мало-по малу налагает оно нравственные узы, дабы потом наложить и настоящие цепи, зная, что пленник в оковах может разорвать их, может еще быть горд и страшен победителю, но пленник умом и сердцем остается навсегда пленником [Шишков 1812: 171].

Такое понимание опасности разложения национального тела извне, высказанное некогда зачисленным в архаисты и ретрограды Шишковым, звучит злободневно во все последующие времена.

В «Кратких записках адмирала А. Шишкова, веденных им во время пребывания его при блаженной памяти Государе Императоре Александре Первом», автор рассказывает, что весной 1812 г. Государь призвал его и сказал:

> Я читал рассуждение твое о любви к Отечеству. Имея таковые чувства, ты можешь ему быть полезен. Кажется, у нас не обойдется без войны с Французами; нужно сделать рекрутский набор; Я бы желал, чтобы ты написал о том Манифест [Шишков 1832: 1–2].

Исполнение повеления Государя стало первым опытом Шишкова в подобном жанре; приступал он к нему не без сомнений в своей способности достойно обратиться к России от имени Императора. Но уже на следующий день он принес текст — энергичным слогом написанное точное объяснение, каково положение дел и что требуется для защиты отечества. Александр остался доволен и отослал Манифест в Сенат, а Шишкова с 9 апреля 1812 г. назначил госсекретарем. Прежде занимавший этот пост Сперанский, семинарист и канцелярист, не мог бы написать ничего подобного. В таком же стиле, дельном и сдержанно эмоциональном, возвышенном по образцам библейской книжности и славянской церковной письменности составлял Шишков приказ фельдмаршалу гр. Н. И. Салтыкову, знаменитый Манифест «Неприятель вступил в пределы наши…», обращенный ко всем сословиям и народу русскому; вскоре Шишков убедил Государя ехать в Москву. Он составил произведшее сильное впечатление объявление об оставлении Москвы, готовил все императорские рескрипты. Шишков прямо указал источник своих текстов:

> Занимался я чтением Священных книг, и, находя в них разные описания и выражения, весьма сходные с нынешнею нашею войною, стал я, не переменяя и не прибавляя к ним ни слова, только выписывать и сближать их одно с другим. Из сего вышло полное, и как бы точно о наших военных действиях сделанное повествование [Шишков 1832: 80–81].

Так под пером адмирала, госсекретаря, лингвиста Шишкова возникала в России высокая государственно ориентированная публицистика, ибо по высочайшему повелению составленные им тексты по своему патриотическому пафосу и высокому стилю выходили за пределы официозного документа.

Национально-культурный проект Шишкова *лингвоцентричен*. Правомерность такого подхода он доказывал на огромном материале сравнительной лексикологии и литературы.

К филологическим трудам Шишков вплотную приступил в начале 1800-х гг. В 1803 г. в «Рассуждении о старом и новом слоге» он высказал исходное положение:

> Древний Словенский язык, отец многих наречий, есть корень и начало Российского языка, который сам собою всегда изобилен был и богат, но еще более процвел и обогатился красотами, заимствованными от сродного ему Эллинского языка [Шишков 2: 2][1].

В этом «Рассуждении» и в ряде других текстов он настаивал, что языковым *основанием* русской жизни и культуры является *единый* славяно-русский язык, он отрицал исторически раздельное существование двух разных частей этого основания: древнего славянского языка и новейшего русского. Подрывают само это основание те, кто требует говорить и писать, выбрасывая из речи «язык веры» и «язык Церкви», и использовать только «язык театра» и «язык страстей», как различал их Шишков. В словесности светской он в некоторой мере признавал употребление двух последних, но напоминал, что язык старославянский, в силу его религиозно-нравственной строгости и чистоты, есть средство «обуздывания языка страстей», и именно он может удерживать литературу от подчинения тварной природе человека. Наиболее сурово отнесся он к предпринимаемому переводу Библии с церковнославянского на современный русский, в чем увидел кощунственное покушение на сакральность Священного Писания.

Следует заметить, что Шишков был убежден в безусловном превосходстве старого славянского языка в Библии, Прологах, Четьях-Минеях, где сжато и выразительно передается величие предметов и лиц в рассказе, слова жестко сцеплены в движении мысли. Поэтому он, критически сравнивая Книгу Иова и переложение ее Ломоносовым, отдавал предпочтение библейскому тексту. Шишков, конечно, пре-

---

[1] Каким был кодифицированный язык Руси в пору перехода от греческой Библии к славянской, напоминал в свое время Г. П. Федотов: «...новый церковнославянский язык оказался чисто греческим в своем синтаксисе, наполовину греческим — в семантике, т. е. в значении слов, и в сильной степени огреченным в сложных словообразованиях» [Федотов: 7]. Ср. суждение В. В. Виноградова: «В непосредственности и широте влияния греческого языка на книжно-славянский Пушкин видит одну из основных причин неоспоримых превосходств русского литературного языка перед всеми европейскими языками. Этот книжный славянский язык, воспринявший византийскую культуру и сделавшийся церковно-государственным языком русской нации, оставался, по мнению Пушкина, неприкосновенным до начала XVIII века, до эпохи Петра I» [Виноградов: 18–19]

имущественно человек книги. В основу культуры он клал старопечатное слово, ибо оно закреплено исторически и религиозно, неподвижно на своем месте, удерживает от шатания мысль и от развращения чувство. Путь развития и усовершенствования языка и словесности, по Шишкову, — прежде всего *изучение* унаследованного славянского языка, текстов его, которые «лежат в прахе и забвении», выявление еще не использованных его возможностей для выражения новых мыслей, создания новых образов.

Важным трудом Шишкова стало переложение для современного читателя на «употребительное ныне наречие» «Слова о полку Игореве» (1805). Славянский и русский тексты он дал в два столбца, с обширными историческими, мифологическими, лингвистическими примечаниями и толкованиями, в которых использованы данные В. Н. Татищева и других источников. Местами он сравнивает «Слово» с текстом Оссиана.

Шишков задался целью крупно представить «красоты подлинника», для чего в переложении издания 1800 г. делал купюры темных мест и исторических отступлений, вводил собственные текстовые распространения тех мест, которые казались ему недостаточно картинными и поэтичными. Шишков хотел придать наибольшую *эстетическую* ценность памятнику древней словесности, напоминая к тому же, что до появления его уже великолепно писали Боян и другие авторы, и он хотел показать *эстетику самого языка* той эпохи. Его переложение «Слова» и комментарии имели как сторонников (А. Палицын), так и противников (Н. Ф. Грамматин, давший поэтический перевод в 1823 г.). Но важно, что Шишков создал поле для критического рассмотрения памятника. На этом поле публично встретились в 1832 г. в аудитории Московского университета Пушкин и отрицавший подлинность «Слова» скептик М. Т. Каченовский, чьи лекции, кстати сказать, слушал К. С. Аксаков, позже предложивший свою версию авторства памятника.

В лексикогенетических и морфологических штудиях Шишков сосредоточился на изучении «корнесловия», которое он прослеживал от фонем, возникавших как простое подражание звукам окружающей среды, до превращения их в «знаменательные» части слов и затем в производные слова с разнообразными значениями, разрастающиеся в целое словесное древо. Он проницательно усматривал в потоке речи отсылки к таким звукам, виртуозно выделял их в стихах латинских,

французских, итальянских, русских, семантизировал их звуковой состав, выявляя фонетические доминанты произношения.

Работы Шишкова интересны не только оригинальными лингвистическими идеями и проработкой больших объемов словесности на разных языках, но и стилем изложения. К аналитическим процедурам, к богатой лингвистической компаративистике присоединяется своего рода фонетическая музыка лексического материала, который изыскано компонуется автором. Вместе с тем развертываются сюжеты происхождения и трансформации слов — слова становятся героями рассказа со своими генеалогиями и с перипетиями их бытования в языке. Наряду с многочисленными образными аналогиями («Рука — мысль, слово — меч; рука управляет, слово наносит удар» [Шишков 5: 42]), отсылками к базовым словарным значениям («знаменованиям») слов Шишков на сотнях примеров с древними и иноязычными параллелями расширяет их контекстуальную семантику, проводит тонкие различия в употреблении, показывает смысловые оттенки и эмоциональные окраски слов, когда они оказываются в разных лексических группах, фразеологизмах, устойчивых оборотах речи. Немало наблюдений Шишкова было учтено последующей лексикологией и лексикографией[1].

Несмотря на произвольность некоторых семантических сближений, Шишков рисует увлекательную и во многом правдоподобную картину жизни языка, приводя выразительные аналогии. Каждое семейство слов, полагает он, «имеет отца своего», в котором заключен первоначальный смысл речи. И настаивает на том, что новый словарь должен быть корнесловным и «словопроизводственным», ибо «без отыскания корня затмится в дереве мысль, произведшая все ветви оного», и тогда произойдет разрушение языковой генетики: «потеряются следы ума, составлявшего язык» [Шишков 5: 22, 31–32]. Что в историческом дви-

[1] Б. М. Гаспаров поясняет: Шишков «осознал тот факт, что значение слова состоит не только в его понятийном содержании (которое может быть с легкостью перенесено из одного языка в другой), но складывается из всей суммы его словообразовательных связей и сочетаемости с другими словами в составе выражений, принятых в данном языке. Поэтому полный объем смысла каждого слова в данном языке (“круг знаменования”, как его называет Шишков) всегда уникален; он никогда не соответствует в точности “кругу знаменования” слова, обозначающего соответствующее понятие в каком-либо другом языке» [Гаспаров: 30–31].

жении языка неизбежно совершается, но Шишков хочет если не остановить такой процесс, то хотя бы замедлить его.

Лексикографическая концепция Шишкова предполагала составление такого словаря, в котором давалось бы описание исходных лексем и производных форм с приложением алфавитно упорядоченного их перечисления, чтобы можно было найти объяснение того, из чего и как развивалось значение и употребление слова. В этот свод он предлагал включать и иностранные слова с описанием их происхождения на том языке, из которого они взяты [Шишков 5: 11]. Шишков был буквально одержим этимологическими раскопками и подчас уходил в исторические толщи языков намного дальше, чем позволяли научно установленные факты. Некоторые изыскания его в этой области порождали своего рода лингвистическую мифологию. Однако он все-таки действовал в пространстве современной ему филологии, не пренебрегая трудами языковедов, в частности, ссылался на Академический словарь того времени, стремясь при этом расширить и уточнить входящие в него материалы, часто спорит с немецким филологом И.-К. Аделунгом (Adelung; 1732–1806).

Иногда он, конечно, упрощенно рассматривает происхождение языков от одного корня, объясняя звуковые (и соответственно морфологические) изменения в них влиянием местных условий и последующее разделение их. Он строит своеобразную лестницу изменений слова от гипотетического (или наличного) корня до современных форм его в разных языках отчасти наподобие известной лестницы Лафатера, который прослеживал физиономическую эволюцию от морды лягушки до лица Аполлона.

Не всегда он был прав в своих охранительных и пуристских требованиях. Стремясь не допускать в русский язык иноязычные заимствования даже в форме грамматических калек, он предлагал использовать славяно-русское корнесловие. Например, он воспринимал появившееся в русском языке слово *влияние* как рабский перевод французского *influence*, настаивал, что *влиять* означает у нас только *вливать в*, и для выражения понятия воздействия на что-то нужно употреблять чисто славянское *наитствование* (от *наитие*). Однако живой язык этому воспротивился, за *влиянием* закрепилось значение французского *influence*, не имеющего общей семы с injection. Шишков мог бы оправдаться только тем единственным фактом, что основное значение

слов *лить*, *вливать* при утрате прикорневого ***в*** осталось лишь в нашем *возлиянии*.

Против новых словообразований и словоупотреблений в литературе Шишков не возражал, но допускал их при обязательном условии художественной уместности. Здесь у него лингвистика переходит в поэзию, лексикология в поэтику. Как писатель он ценил образные возможности слова в метафорических и иносказательных выражениях. Он восхищался державинским изображением мелкой ряби на воде в солнечных лучах: «чешуятся реки златом». И одобрял метафорическое описание воинов в поэме С. А. Ширинского-Шихматова[1] «Пожарской, Минин, Гермоген» (1807): «Стоят со *спящими* мечами»; «Увы! Сухими зрят очами» [Шишков 12: 214–216].

Но он ошибался, когда осуждал, например, использование выражения *трогательная сцена* вместо выражения *жалкое зрелище*, или *переворот* вместо *перемена правления*, или вместо *сближить к средине — сосредоточить*. Тут он усматривал скрытое присутствие галлицизмов. А свойственная Шишкову языковая франкофобия имела причиной, кроме лингвистических его установок, и давнюю эмоциональную мотивацию: в Греции он видел храмы, обезображенные гнусными французскими надписями, знал он и о поведении наполеоновских солдат в Европе и об их варварстве в Москве.

Особенно ополчился он против слова *сосредоточить*. В «Разговоре между двумя приятелями о переводе слов с одного языка на другой» (1825) он, исходя из допускаемого им порядка словопроизводства, усомнился в правомерности создания такого глагола в русском языке.

---

[1] Сергей Александрович Ширинский-Шихматов (1783–1837), князь; как и Шишков, моряк, капитан второго ранга в отставке, духовный и светский писатель, член Российской Академии; с 1830 г. иеромонах. В. К. Кюхельбекер писал о нем: «После Ломоносова и Кострова никто счастливее князя Шихматова не умел слить в одно целое наречия церковное и гражданское: переливы неприметны; славянские речения почти всегда употреблены с большою осторожностию и разборчивостию» [Кюхельбекер: 491]. Кюхельбекер в 1833 г. признавался: «я вот уж 12 лет служу в дружине славян под знаменами Шишкова Катенина, Грибоедова, Шихматова» [Кюхельбекер: 222].

> В словах должна заключаться мысль, а иначе они будут пустые звуки. Мы видели, что в сложных именах и глаголах или оба составляющие их названия сохраняются без всякого изменения, и следовательно, когда порознь мне известны, то и вместе сложенные понятны, или, если одно из них и получает некоторое изменение, то получает оное по свойству языка, так что знаменование оного без труда могу я постигать. Теперь посмотрим, можем ли мы то же самое сказать о глаголе сосредоточивать; можем ли собственный его или выводимый из подобия с другими глаголами, находить в нем смысл. Рассуждал ли о сем тот, кто первый употребил оный? Мы, конечно, можем из сложных имен делать глаголы, но надобно, чтобы как вещь, означаемая именем, так и действие, означаемое сделанным из того глаголом, были равно для меня вразумительны. Но в глаголе сосредоточивать я знаю только, что он происходит от известного мне существительного имени средоточие, а какое действие разуметь можно под глаголом средоточить, оно столько же непонятно мне, как если бы кто от известных всем имен камень, дерево, произвел неизвестные никому глаголы камнить, деревить. Правда, что сила предлога <Шишков предлогом называет и префикс — *В. К.*> со нам известна: он во многих случаях значит соединение, совокупление чего-нибудь вместе; но надобно, чтоб сочиняемые с ним глаголы имели какое-нибудь, если не употребительное, то по крайней мере удобопонимаемое значение. Когда же знаменование их совсем непонятно, как, например, глаголов камнить, деревить, средоточить, то уже и соединенные с ним глаголы сокамнить, содеревить, сосредоточить, столько же для меня дики и непонятны. На что ж нам то употреблять, что понимать так трудно? [Шишков 4: 318–319].

Шишков заподозрил, что глагольная форма *средоточить* произведена по образцу французского слова concentrer и, соответственно, — другие производные того же происхождения, что его возмущало. А между тем он упустил из виду уже тогда употреблявшиеся отыменные глаголы *каменеть*, *деревенеть* и т. п.

По своему темпераменту в деле, так сказать, лингвоисторической деконструкции (с позитивным заданием) Шишков не только не избегал крайних суждений, но подчас прямо включал их в свою аргументацию, считая и их необходимыми для создания полной и цельной в себе славяно-русской языковой картины мира. Так, увлеченному охранительной реакцией Шишкову «славенский» язык едва ли не представлялся искон-

ным языком Откровения, и менять его на иной даже в книге казалось кощунством: «Как же дерзнуть на перемену слов, почитаемых исшедшими из уст Божиих?» [Шишков 1870. 2: 217]. Он как будто забывал, что слово Откровения и богообщения было некогда древнееврейским, арамейским, греческим и оставалось неповрежденным в своих смысловых глубинах. Естественная для христианина мысль о движении Духа в слове здесь не приходит Шишкову в голову. Но Дух движется, обнаруживает себя в исторической динамике языков. Еще Григорий Богослов говорил о продолжающемся со времени Пятидесятницы откровении Св. Духа; и поскольку язык — важнейшая область пневматофаний, Григорий последовательно отстаивал право Церкви использовать весь объем светской (тогда эллинской) словесности, все ее языковые средства, решительно возражая Юлиану, это право отрицавшему [Григорий Богослов 1: 126–127, 130–131]. Сам Григорий подвижнически восходил от телесно-чувственного слова к духовному — в богопознании, в философии и — в лирической поэзии: «я выплакал себе слово», — признавался он.

Однако и при известных отступлениях Шишкова от строго научного рассмотрения некоторых языковых явлений, и при чрезмерном в иных случаях его пуризме вся производимая им лингвистическая работа была, в сущности, первой попыткой углубить филологическую рефлексию до архаичных и исторических состояний языка и до «внутренней формы» слова в диахроническом и синхроническом планах. А. М. Камчатнов правомерно утверждал, что «в основе взглядов Шишкова лежала определенная философия языка, которая опиралась на весьма глубокую лингвистическую интуицию» [Камчатнов: 73], и такие прозрения Шишкова исследователь сближал с идеями В. фон Гумбольдта, А. А. Потебни, А. Ф. Лосева.

Наиболее обоснованно и точно определил место и значение Шишкова в русском языкознании и культуре современный лингвист В. М. Живов. Он указал, что «проблема церковнославянского языкового наследия связывалась у Шишкова с проблемой народности. Карамзинская реформа представлялась ему разрывом с национальным началом, шагом на пути к гибели русской культуры» [Живов: 444]. (В понимании Шишковым народности Живов усматривает влияние идей И.-Г. Гердера).

Нужно признать, что позиция архаиста Шишкова оказывалась для начала XIX в. совершенно новой в своем столь масштабном дра-

матизме, связанном со сменой языковых и культурных парадигм, последствия чего казались Шишкову разрушительными и требовали деятельного ответа не только на литературном, но и на идеологическом поле. Справедливо замечание Живова, что «сколь бы скептическим ни было отношение насмешливых арзамасцев к отдельным шишковистам, арзамасские шутки сохраняли привкус минувшего столетия, а национальные идеи архаистов вводили в круг тех проблем, которые волновали новую эпоху» [Живов: 450]. И здесь настоящие задачи Шишкова и Карамзина стояли намного выше кружковой и партийной полемики, их дело в движении умственной и литературной жизни было гораздо значительней, чем проведение двух разных стилевых направлений в словесности.

Нельзя не согласиться с Живовым в его выводе, в котором учтено и мнение Б. А. Успенского:

> … соотношение позиций Карамзина и Шишкова, соотношение их лингвистических и культурологических воззрений, равно как и языковой практики, существенно сложнее той простой схемы архаистов и новаторов, которая служит обычно для их описания. Соответственно, сложнее и динамика литературных и лингвистических процессов. Карамзин не только порождает карамзинизм, но оказывается и предтечей того синтеза народности и европеизма, который осуществил Пушкин. Б. А. Успенский справедливо указывает, что Пушкин достаточно быстро отходит от карамзинизма и испытывает влияние лингвистических и литературных воззрений Шишкова [Живов: 453].

В заключение вновь скажем с Пушкиным «Сей старец дорог нам» … И, как мы видим, не только «памятью двенадцатого года».

Список литературы

Источники

Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1955.

Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1978. 608 с.

Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. Изд. графа С. Д. Шереметева. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1878–1896.

Григорий Богослов. Творения: в 4 ч. М.: Тип. М. Г. Волчанинова, 1889.

Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. М.: Наука, 1979. 792 с.

Олин В. Н. Первое письмо к приятелю о двух прозаических переводах гг. А. Ш. и С. Москотильникова героической Тассовой поэмы «Освобожденный Иерусалим» // Сын Отечества. 1820. Ч. 61. № 18. С. 233–253.

Стурдза А. Воспоминания о Николае Михайловиче Карамзине // Москвитянин. 1846. № 9–10. С. 145–154.

Федотов Г. П. Славянский или русский язык в богослужении // Путь. (Париж) 1938. № 57. С. 3–28.

Шишков А. Рассуждение о любви к Отечеству // Чтение в «Беседе любителей русского слова». 1812. Кн. 5. С. 148–187.

Шишков А. С. Собр. соч. и переводов адмирала Шишкова в 17 ч. СПб.: Тип. Имп. Росс. Акад. 1818–1839.

Шишков А. Краткие записки адмирала А. Шишкова, веденные им во время пребывания его при блаженной памяти Государе Императоре Александре Первом в бывшую с французами в 1812 и последующих годах войну. Изд. 2. СПб.: Тип. Импер. Рос. Акад, 1832. 299 с.

Шишков А. С. Записки, мнения и переписка. Изд. Н. Киселева и Ю. Самарина: в 2 т. Берлин, 1870.

Исследования

Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.: Наука, 2000. 512 с.

Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект. 1999, 396 с.

Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М.: Школа «Языки русской культуры». 1996, 592 с.

Камчатнов А. М. А. С. Шишков как предтеча русской философии языка // Бюллетень библиотеки «Дом А. Ф. Лосева». 2009. Вып. 9. С. 73–89.

Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. 424 с.

References

Vinogradov, V. V. *Iazyk Pushkina* [*The Language of Pushkin*]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 512 p. (In Russ.)

Gasparov, B. M. *Poeticheskii iazyk Pushkina kak fakt istorii russkogo literaturnogo iazyka* [*Pushkin's Poetic Language as a Fact of the History of the Russian Literary Language*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 396 p. (In Russ.)

Zhivov, V. M. *Iazyk i kul'tura v Rossii XVIII veka* [*Language and Culture in Russia of the 18th Century*]. Moscow, Shkola "Iazyki russkoi kul'tury" Publ., 1996. 592 p. (In Russ.)

Kamchatnov, A. M. "A. S. Shishkov kak predtecha russkoi filosofii iazyka" ["A. S. Shishkov as a Forerunner of Russian Philosophy of Language"]. *Biulleten' biblioteki "Dom A. F. Loseva"*, issue 9, 2009, pp. 73–89. (In Russ.)

Tynianov, Iu. N. *Pushkin i ego sovremenniki* [*Pushkin and his Contemporaries*]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 424 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-94-117
https://elibrary.ru/UKQBVI
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. К. Б. Назаренко
Санкт-Петербургский государственный университет
г. Санкт-Петербург, Россия

Полковник Скалозуб: исторические реалии в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»

Аннотация: Статья посвящена анализу указаний А. С. Грибоедова в тексте «Горе от ума», посвященных характеристике героя комедии полковника Скалозуба. Для правильного понимания этих указаний следует рассматривать их в историческом контексте. В статье анализируются фамилия, имя, имущественное положение полковника, основные вехи его карьеры, включая участие в боевых действиях, награды, особенности поведения. Опираясь на опыт исследования комедии и истории повседневности 1820-х гг., автор статьи приходит к выводу, что полковник Скалозуб — не романтический образ военного, совершающего бесконечные подвиги, осыпанного наградами, блестящего и остроумного. Это тип реального армейского офицера грибоедовской эпохи, лишенного образования и стремления к нему, в полную силу тянущего лямку армейской службы в провинции, которому повезло уцелеть в боях 1809–1814 гг. и продвинуться по службе, а также продолжить успешную карьеру в мирное время.

Ключевые слова: А. С. Грибоедов, «Горе от ума», полковник Скалозуб, исторические реалии, офицер, армия, повседневность

Информация об авторе: Кирилл Борисович Назаренко, доктор исторических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5659-7318

E-mail: k.nazarenko@spbu.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 23.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 03.02.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: *Назаренко К. Б.* Полковник Скалозуб: Исторические реалии в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 94–117. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-94-117

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 94–117. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 94–117. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Kirill B. Nazarenko
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia

Colonel Skalozub: Historical Realities in A. S. Griboyedov's Comedy "Woe from Wit"

Abstract: This article analyzes A. S. Griboyedov's description of the hero of the comedy, Colonel Skalozub, in "Woe from Wit." To properly understand these descriptions, they must be placed in their historical context. The article examines the colonel's surname, first name, and financial status, as well as the key milestones of his career, including his combat experience, awards, and behavior. Drawing on research into comedy and the everyday history of the 1820s, the author concludes that Colonel Skalozub is not a romanticized image of a military man, performing endless feats, showered with awards, brilliant, and witty. He is a real-life army officer of Griboyedov's era, devoid of education and lacking any desire for it, toiling away at the burden of military service in the provinces. He was fortunate to survive the battles of 1809–1814, advance in the ranks, and continue a successful career in peacetime.

Keywords: A. S. Griboyedov, "Woe from Wit," Colonel Skalozub, historical realities, officer, army, everyday life

Information about the author: Kirill B. Nazarenko, DSc in History, Associate Professor, Saint Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7/9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5135-6782

E-mail: vladilogos@mail.ru

Received: November 23, 2025

Approved after reviewing: February 03, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Nazarenko, K. B. "Colonel Skalozub: Historical Realities in A. S. Griboyedov's Comedy 'Woe from Wit.'" *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 94–117. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-94-117

…портреты и только портреты входят
в состав комедии и трагедии…
Карикатур ненавижу;
в моей картине ни одной не найдешь.
(Из письма А. С. Грибоедова к П. А. Катенину)
[Век нынешний: 46].

Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» за 200 лет ее существования, как кажется, должна быть изучена «вдоль и поперек», однако следует признать, что это не так. В данной статье мы хотели бы остановиться на образе Сергея Сергеевича Скалозуба, относительно которого целый ряд указаний Грибоедова, рассыпанных в тексте комедии, остался, по нашему мнению, либо вовсе не замечен, так как был поставлен в неправильный контекст, либо неверно понят.

В качестве примера можно указать на широко известное суждение крупнейшего специалиста по истории движения декабристов, исследователя биографии и творчества Грибоедова М. В. Нечкиной (1899–1985) о наградах Скалозуба: «Но “засесть в траншею” — еще не подвиг. Скалозуб дискредитирован в этом тексте…» [Нечкина: 277]. Также автор отметила, что 3 августа 1813 г. «действовали особые условия Плесвицкого перемирия, в силу которых боевых действий в эти дни вообще не могло происходить… “Засесть”, таким образом, в траншею при всем желании было нельзя, так как армия находилась на марше» [Нечкина: 278]. В заключениях М. В. Нечкиной, по нашему мнению, закралось сразу несколько ошибок. Прежде всего, не учитывается, что боевые действия велись не только на главном театре военных действий. Например, в январе–декабре 1813 г. проходила осада Данцига, в ходе которой более чем уместно было получить награду за удержание осадных позиций русской армии во время французской вылазки («засесть в траншею»). Самая же поразительная ошибка М. В. Нечкиной в том, что герои Грибоедова оперируют датами по старому стилю —

3 августа (ст. ст.) соответствует 15 августа (нов. ст.), а боевые действия после Плесвицкого перемирия возобновились 29 июля (10 августа) [Плесвицкое перемирие]. Ошибка М. В. Нечкиной повторена в комментариях к полному собранию сочинений Грибоедова и дополнена столь же ошибочной идеей Н. В. Королевой о том, что писателем имелось в виду 3 августа 1812 г., когда велись боевые действия под Смоленском [Грибоедов 1: 314]. Однако осадные работы в это время не велись, «засесть в траншею» было невозможно.

М. В. Нечкина справедливо утверждала:

> Откуда взята дата «третье августа»? Она очень точна. Может быть, Грибоедов выбрал ее совершенно случайно, как первую попавшуюся дату, которая удовлетворяла необходимому образу точности и ритму строки, а сама по себе не имела претензии на отражение действительности? Едва ли он рискнул бы на это; воспоминания о 1812–1814 гг. были слишком свежи, пьесу читали тысячи глаз реальных участников событий, отлично знавших хронологию войны. Они невольно справлялись бы при чтении со своей памятью, где даты были записаны кровью [Нечкина: 277–278].

Мы полностью согласны с этим рассуждением, но только смысл, вложенный Грибоедовым в дату, был понят превратно. Напомним, что Грибоедов должен был прекрасно понимать случайности военной службы в том смысле, что далеко не всем представлялась возможность отличиться. Сам он, несмотря на желание, не смог принять участия в боевых действиях ни в 1812 г., ни во время Заграничного похода (летом 1812 г. его полк формировался, в сентябре–октябре он был болен, а затем, до взятия Парижа, находился в Брест-Литовске, при кавалерийских резервах). Зато благодаря этой службе появилось одно из первых напечатанных произведений Грибоедова — статья «О кавалерийских резервах» [Грибоедов 2: 249–253].

Отметим, что выбор Грибоедовым фамилии для Скалозуба не нашел пока адекватного объяснения. Действительно, фамилия была бы говорящей, если бы полковник бесконечно шутил и смеялся, однако он этого не делает. Представляется вероятным, что фамилия указывает на малороссийское происхождение героя. Известен гетман реестровых казаков на польской службе Демьян Скалозуб, занимавший этот пост в 1583–1592 гг. [Биографический словарь]. Таким образом Скалозуб

в известной степени уподобляется И. Ф. Паскевичу (1782–1856), происходившему из мелкопоместного малороссийского дворянства, но достигшему высших чинов и почестей. На малороссийское происхождение полковника намекает и фраза Лизы: «И Скалозуб, как свой хохол закрутит».

Символичным представляется имя полковника — Сергей — «высокий» [Терешкина: 117–125]. К тому же он Сергей Сергеевич, то есть вдвойне высокий. Действительно, в пьесе он характеризуется как очень рослый:

Хлёстова:
… Дался ему трех сажень удалец…
[Грибоедов 1: 84].

В данном случае, очевидно, имелась в виду наиболее распространенная разновидность сажени — «казенная», равная 2,14 м. Рост свыше 6 метров — очевидная гипербола.

Первоначально в егеря отбирали метких стрелков, но по мере роста числа егерских полков, к началу Отечественной войны 1812 г., в них стали отбирать просто малорослых (в 1812 г. минимальный рост рекрута был понижен до 151 см [Ульянов: 10]). Средний рост мужчины в начале XIX в. был меньше, чем сейчас, но егеря были маленькими и по меркам своего времени. Возможно, что Грибоедов хотел достичь противопоставлением высокого полковника и маленьких солдат комического эффекта.

Рассматривая замену Грибоедовым в процессе работы над пьесой тех или иных характеристик, относящихся к Скалозубу, мы полагаем, что автор целенаправленно снимал романтические штампы, касающиеся войны и военной службы. В первоначальном тексте пьесы Скалозуб «брал батарею», произносил пафосную фразу «Я — школы Фридриха, в команде гренадеры…» [Пиксанов: 212].

Таким образом, на первый взгляд, Грибоедов вводит Скалозуба как комического персонажа, эксплуатируя незатейливые приемы — противопоставление его роста окружающим, намекая на малороссийское происхождение.

В пьесе полковник несколько раз характеризуется как богатый человек:

Лиза:
Вот, например, полковник Скалозуб:
И золотой мешок, и метит в генералы
[Грибоедов 1: 137].

Еще важнее фраза Фамусова в диалоге со Скалозубом:

Фамусов:
Душ тысячки две родовых,
Тот и жених
[Грибоедов 1: 160].

Очевидно, что 2 тыс. душ крепостных — это очень большое богатство, и раз уж Фамусов говорит об этом в контексте возможного брака Скалозуба и его дочери, то богатство самого полковника должно быть сравнимым.

Скалозуб богат и при этом служит в армейской пехоте, а ведь всего 3,4 % офицеров армейской пехоты в 1815 г. имели хотя бы нескольких крепостных, тогда как 74,5 % офицеров не владели ни одной «душой». В общей массе армейского офицерства владельцы свыше 1000 «душ» составляли ничтожные 0,2 %! [Целорунго: 115–131]. Очевидно указание на необычность служебного пути полковника. Стандартным выбором богатого помещика или наследника была гвардия или кавалерия. Кроме более красивой формы, эти части давали массу существенных выгод. Гвардейцы служили в столице и всегда были на глазах царя, поэтому около 40 % генералов русской армии эпохи 1812 г. вышли из гвардейского офицерства (из них 3/4 перешли в армию только для занятия генеральских должностей). В действительности гвардейцев, командовавших армейскими полками, было еще больше [Висковатов: 191]. А. Ф. Ланжерон, французский эмигрант, прослуживший в русской армии более 30 лет, заметил:

> В прежнее время считали большим злоупотреблением то, что из десяти полковников, получавших полки, 4 или 5 назначались из гвардии; в настоящее время злоупотребление это еще увеличилось пропорционально с численностию гвардии, и я могу утверждать, что теперь три четверти полковых командиров назначается из гвардии [Ланжерон: 174].

После каждого сражения наполеоновских войн, в котором гвардейские полки участвовали и понесли потери, как правило, награждались орденами все офицеры данного полка — невиданная роскошь для армии — где наличие хотя бы одного ордена у офицера было сравнительно нечастым явлением даже после Отечественной войны! Наконец, в гвардии служба была более веселой — Петербург предоставлял неограниченные возможности для развлечений при наличии средств. Служба в кавалерии приносила ощутимые материальные выгоды, даже не обворовывая солдат, при умелом ведении эскадронного хозяйства, экономя на закупках фуража, можно было иметь «безгрешные» доходы. Несмотря на эти очевидные выгоды, Скалозуб начинает свою службу в армейской пехоте.

Такой выбор может иметь лишь одно объяснение — в момент начала своей служебной карьеры Скалозуб принадлежал к скромному по материальному положению провинциальному дворянству, ему была недоступна служба в кавалерии или гвардии, но затем он получил наследство дальнего богатого родственника. Родственник должен быть дальним, так как при жизни он не желал обеспечивать службу Сергея Сергеевича в престижных частях, а стать обладателем определенного состояния Скалозуб должен был спустя несколько лет — так как после получения наследства герой не перевелся в гвардию или кавалерию, прослужив уже некоторое время в своем армейском полку и не желая бросать его и товарищей, а также, не имея ни малейшей протекции. Других мотивов против перевода богатого офицера в престижные войска просто не могло быть. Конечно, Скалозуб мог увеличить полученное наследство за счет доходов от полка, однако если бы Грибоедов захотел выставить полковника вором, он подчеркнул бы это более рельефно.

Зачем Грибоедову понадобилось делать полковника богатым человеком? Очевидно, только для того, чтобы объяснить планы Фамусова выдать за него свою дочь. Действительно, крупный московский чиновник мог бы рассчитывать для своей дочери на гвардейского офицера, и лишь богатство жениха в сочетании с успешной карьерой позволяло объяснить выбор Фамусова. Кандидат в генералы без состояния ни при каких обстоятельствах не мог привлечь внимания Фамусова на роль жениха его дочери, и такая комбинация выглядела бы искусственной в глазах читателей пьесы.

Грибоедов сообщает многое о карьере Скалозуба. Полковник был произведен в офицерский чин в 1809 г.

Скалозуб:
Нет-с, старее меня по корпусу найдутся,
Я с восемьсот девятого служу
[Грибоедов 1: 45].

Поскольку эта фраза поставлена в контекст его старшинства (за которое учитывалась только служба в офицерских чинах), то несомненно, что речь идет именно о дате производства в офицеры, тогда как поступить на военную службу он должен был за несколько лет до этого, в качестве юнкера — молодого дворянина, служащего рядовым, затем унтер-офицером в ожидании производства в офицеры. Возможность окончания Скалозубом кадетского корпуса следует исключить, учитывая его низкий культурный уровень и презрение к любым учебным заведениям.

По уставу юнкер служил в должности рядового три месяца, а затем унтер-офицером не менее двух лет девяти месяцев [Воинский устав: 89]. На практике служба бедных провинциальных дворян в нижних чинах армейской пехоты затягивалась значительно дольше предписанного. В качестве примера можно привести несколько портупей-прапорщиков (старших кандидатов в офицеры) из дворян, получивших офицерские чины в награду за спасение знамен после Аустерлицкого разгрома. Они прослужили в нижних чинах от 2 лет 9 месяцев до 9 лет, в среднем 6 лет. Если Скалозуб был произведен в офицеры через 3 года службы в нижних чинах — он мог еще считать свою карьеру сравнительно быстрой. Кстати, это рассуждение дает возможность установить возраст полковника на момент действия пьесы. Если предположить, что Скалозуб поступил на военную службу в 15–16 лет (что было нормой) в 1806 г. и прослужил в нижних чинах три года, то к моменту действия пьесы (декабрь 1823 г.) ему было около 32–33 лет.

В пьесе не говорится, где служил Скалозуб до 1813 г., но затем мы узнаем, что:

Скалозуб:
В тринадцатом году мы отличились с братом
В тридцатом егерском, а после в сорок пятом
[Грибоедов 1: 44].

Если предположить, что все время до перевода в 45-й егерский наш герой прослужил в 30-м егерском, то он должен был участвовать в русско-шведской войне 1808–1809 гг. [Михайловский-Данилевский 1841: 370–375].

Для правильного понимания указаний на место службы Скалозуба следует учесть, что в эпоху Отечественной войны в поход выступали два батальона (первый и третий) каждого пехотного полка русской армии в полном составе, они назывались «действующими». Гренадерская рота второго батальона также выступала в поход и включалась в состав сводно-гренадерских дивизий. Оставшиеся три роты второго батальона должны были служить запасными, однако фактически они включались в дивизии, действовавшие на второстепенных направлениях. Кроме того, в 1812 г. в ряде полков русской армии были сформированы четвертые (рекрутские) батальоны для обучения новобранцев. Некоторые из этих подразделений принимали участие в боях. Братья Скалозубы могли оказаться как в составе основного ядра своего полка, так и в его «осколках».

В 1812 г. первый и третий батальоны 30-го егерского полка участвовали в битве под Смоленском и понесли тяжелые потери, составившие не менее 1/3 штатной численности полка, поэтому в Бородинском сражении полк непосредственно не участвовал, находясь на крайнем левом фланге русской позиции [Михайловский-Данилевский 1839: 281]. При отступлении к Москве полк находился в арьергарде, отходя одним из последних, и участвовал в ряде столкновений с французами, понеся новые потери [Боевой календарь-ежедневник: 537–539]. К моменту оставления Москвы в полку едва ли оставалось 400 человек из 1361, положенного по штату. 30-й егерский полк был задействован в сражении при Тарутине [Звегинцов: 445–448], позднее он практически не участвовал в боях до полного изгнания неприятеля из России.

Гренадерская рота второго (запасного) батальона 30-го егерского полка входила в состав 1-й сводно-гренадерской бригады 1-й Западной армии. Эта бригада в день Бородина обороняла Багратионовы флеши:

> В самое короткое время она вырвала из неприятельских рук несколько взятых у нас орудий, но вскоре была почти вся истреблена градом картечи… Не многие, поодиночке, возвратились… [Висковатов: 173].

Из-за огромных потерь, понесенных в Бородинском сражении, 1-я сводно-гренадерская бригада была расформирована в Тарутинском лагере, и оставшиеся в живых гренадеры второго батальона 30-го егерского полка присоединились к своему полку.

Три егерские роты второго батальона 30-го егерского полка входили в состав 31-й пехотной дивизии, которая была включена в корпус генерал-лейтенанта И. Н. Эссена 1-го, и принимала участие в обороне Риги от наполеоновских войск под командой маршала Макдональда. Второй батальон участвовал в ряде боев с французами [Боевой календарь-ежедневник: 109–112, 219], а позднее — в попытке высадки десанта у Данцига [Боевой календарь-ежедневник: 445]. Второй батальон 30-го егерского потерял за лето 1812 г. около 1/5 своего первоначального состава. В январе 1813 г. он все же попал под Данциг в составе корпуса, которому была поставлена задача блокировать эту крепость [Богданович 1: 488].

Рекрутский батальон 30-го егерского полка принял участие в боях, 17 (29) июля под г. Велиж, но, к сожалению, какие-либо сведения о ходе боя и потерях отсутствуют [Боевой календарь-ежедневник: 188].

Вполне логично предположить, что Скалозуб оказался во втором батальоне 30-го егерского полка, воевал под Ригой и затем осаждал Данциг, где и «засел в траншею» 3 августа 1813 г.

Если Скалозуб был переведен в 45-й егерский полк осенью 1813 г., то за август–сентябрь полк потерял около 2/3 своего состава [Звегинцов: 455] из-за участия в тяжелых боях в августе в составе Силезской армии. 6 (18) октября, во время Лейпцигского сражения («битва народов») полк участвовал в кровопролитном троекратном штурме местечка Шенфельд, занятой французскими частями корпуса Мармона [Звегинцов: 459–460]. На другой день 45-й егерский штурмует Лейпциг с севера и захватывает флешь, прикрывающую мост, а к вечеру врывается и в сам Лейпциг. Лейпцигское сражение по кровопролитности для русских войск стоит сразу же за Бородинским — потери убитыми и ранеными в нем составили 38 тыс. человек, в том числе погибло 19 генералов и 854 офицера [Звегинцов: 460–461]. Второй батальон 45-го егер-

ского полка в составе действующих войск не значился, скорее всего, он был расформирован для пополнения основной части полка.

Под пером Грибоедова Скалозуб начинает получать черты, далеко выходящие за рамки стандартного комического героя — он обретает военную биографию, которую современники могли оценить по достоинству — при отсутствии протекции и службе в армейской пехоте полковник прошел через кровопролитные сражения и быстро вырос в чинах — очевидно, в связи с собственными заслугами. Грибоедов указывает на отличия Скалозуба и его брата при осаде Данцига и в Лейпцигском сражении. Как уже отмечалось выше, 3 августа (ст. ст.) под Данцигом велись активные боевые действия, поэтому сомневаться в боевых заслугах полковника не приходится.

За некоторое время до момента действия пьесы Скалозуб служит в Москве, в Новоземлянском мушкетерском полку.

Хлёстова (сидя):
Вы прежде были здесь... в полку... в том...
в гренадерском?
[Грибоедов 1: 83].

Скалозуб (басом):
В его высочества, хотите вы сказать,
Ново-землянском мушкетерском
[Грибоедов 1: 83].

Полка с таким названием в русской армии не было. Пехотных полков, шефами которых были принцы («его высочество») в начале 1820-х гг. в русской армии было всего три:

— его высочества наследного принца Прусского[1] (Перновский гренадерский, с июня 1818 г.);

— его высочества принца Вильгельма Прусского[2] (Калужский пехотный, с февраля 1818 г.);

[1] Фридрих-Вильгельм Прусский (1795–1861) — король Пруссии с 1840 г.

[2] Вильгельм Прусский (1797–1889) — король Пруссии с 1861 г., первый германский император с 1871 г., брат предыдущего. Во время Заграничного похода служил обер-офицером в Калужском пехотном полку, был награжден орденом св. Георгия 4 степ. за сражение при Бар-сюр-Об.

— его высочества принца Карла Прусского[1] (Либавский пехотный, с октября 1822 г.).

Строго говоря, полки после пожалования шефства высочайших особ утрачивали свое название по городу, но в быту их продолжали называть привычным названием, так как шефство было обычно недолговечным и могло довольно часто меняться. Такое «засилье» прусских принцев среди шефов полков объяснялось как тесным союзом России и Пруссии в 1813–1815 гг., так и тем, что их сестра, в православии Александра Федоровна[2] стала в 1817 г. женой великого князя Николая Павловича — будущего императора Николая I.

Перновский полк можно отбросить, так как он гренадерский, тогда как Скалозуб называет свой бывший полк мушкетерским. Так назывались официально пехотные полки до 1811 г., а в быту — и много позже. Следовательно, остаются Либавский и Калужский пехотные полки. Они стояли в начале 1820-х гг. в Риге и ее окрестностях, а не в Москве. Это лишний раз подчеркивает, что Грибоедов обобщал и типизировал, поэтому не следует видеть в каждом слове автора «Горя от ума» точное указание на конкретные реалии.

Затем Скалозуб был переведен в 15-ю пехотную дивизию, вероятно, в связи с назначением командиром полка. Об этом вспоминает Репетилов:

Репетилов:
Слух об тебе давно затих,
Сказали, что ты в полк отправился на службу
[Грибоедов 1: 107].

В момент действия пьесы Скалозуб — командир одного из полков 15-й пехотной дивизии. Об этом свидетельствует его реплика:

Скалозуб:
У нас в 15-й дивизии, не дале,
Об нашем хоть сказать бригадном генерале
[Грибоедов 1: 159].

---

[1] Карл Прусский (1801–1883) — младший брат предыдущих.

[2] Фридерика Луиза Шарлотта Вильгельмина Прусская (1798–1860) — сестра предыдущих.

Эта дивизия размещалась в 1823 г. в Рязанской и Тульской губерниях, следовательно, Скалозуб находится в Москве в командировке или (что менее вероятно), в отпуске. Вопрос о составе 15-й дивизии не так прост, поскольку между 1815 и 1833 гг. состав и нумерация дивизий неоднократно изменялись. На 1823 г. 15-я пехотная дивизия состояла из Рязанского и Ряжского (1-я бригада), Белёвского и Тульского (2-я бригада), 29-го и 30-го егерских полков (3-я бригада). Командирами бригад в декабре 1823 г. были генерал-майоры Карл Леонтьевич де Жерве 2-й (1787–1852), Павел Яковлевич Алексеев (ок. 1780–1825) и Алексей Федорович Ножин (годы его жизни установить не удалось). К. Л. де Жерве стал полковником в 29 лет, генерал-майором — в 37 лет. Примерно в этом же возрасте достиг чина полковника и генерал-майора П. Я. Алексеев. Так что оба этих генерала могли быть упомянуты Скалозубом в контексте быстрой карьеры, однако подчеркнем, что мы считаем бесперспективным искать прямых прототипов грибоедовских героев, поскольку Грибоедов, как первоклассный писатель, не нуждался в рабском следовании прототипу, а мог широко обобщать. В связи с этим представляется неверным утверждение М. В. Нечкиной:

> А. Н. Веселовский, использовавший не дошедшие до нас записи, располагал сведениями, что прототипом Скалозуба был некий дивизионный генерал «Фр[о]л[о]в», которого Грибоедов мог наблюдать в эти годы (годы своей военной службы — *К. Н.*) [Нечкина: 125].

Грибоедов вкладывает в уста Скалозуба реплику, которую принято трактовать как демонстрацию цинизма его героя:

Скалозуб:
Довольно счастлив я в товарищах моих,
Вакансии как раз открыты;
То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты
[Грибоедов 1: 44].

Мы полагаем, что в данном случае имеет место прямолинейная констатация обычной ситуации эпохи Отечественной войны и Заграничного похода. Нередки были случаи, когда после генерального сражения,

вроде Бородинского или Лейпцигского, в полку старшим офицером оказывался поручик, а в бригаде — майор. Например, в Бородинской битве с 9 до 12 часов дня сменилось четыре командира лейб-гвардии Измайловского полка и четыре командира бригады, в которую входил этот полк [Висковатов: 173]. Осуждая Скалозуба за «цинизм» в этой фразе, следует помнить, что полковник мог оказаться в числе «перебитых» с неменьшей вероятностью, чем его товарищи.

Сама реплика, думается, призвана вызвать комический эффект. Если сделать паузу после первой строки, то зритель может подумать, что «товарищи» Скалозуба способствуют его карьере тем, что, заняв высокие посты, «тянут» за собой сослуживца, а оказывается, что «старшие» помогают продвижению героя по службе иным образом. Эту трактовку углубляет фраза Фамусова:

Фамусов:
Однако братец ваш мне друг и говорил,
Что вами выгод тьму на службе получил.

Фамусов намекает на покровительство, которое Скалозуб оказывал своему брату. Скалозуб не поддерживает разговор о «выгодах», а своим ответом подчеркивает, что они отличились с братом вместе, следовательно, покровительство полковника здесь ни при чем.

Скалозуб:
Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы;
Об них как истинный философ я сужу;
Мне только бы досталось в генералы
[Грибоедов 1: 45].

Значение, в котором употреблено слово «философ» не должно вводить в заблуждение. В конце XVIII – начале XIX в. это слово употреблялось, по меньшей мере, в двух далеко разведенных значениях: в прямом и «обратном», сниженном. Если с прямым значением все ясно, то об «обратном» необходимо сказать несколько слов. По легенде, известный авантюрист, литератор и бонвиван Дж. Казанова, умирая, сказал: «Я жил как философ» [Masters: 284]. В «обратном», сниженном варианте слово «философ» было ироничным обозначением человека, живу-

щего легко, без сложных переживаний и терзаний, в согласии с самим собой. Очевидно, что в разговорной речи это последнее значение слова «философ» превалировало. Прилагательное «истинный» только усиливало сниженное значение этого слова. Возможно, что Скалозуб проявляет здесь самоиронию, либо просто повторяет расхожую присказку. Нет никаких оснований видеть в реплике «Об них как истинный философ я сужу» попытку поднять свой карьеризм на идейную высоту. Если обратить внимание на расстановку знаков препинания, то можно видеть, что эта реплика относится к следующей строке, а не к предыдущей, то есть не «чтоб чины добыть есть многие каналы; Об них как истинный философ я сужу», а «Об них как истинный философ я сужу: Мне только бы досталось в генералы…»

О вероятности производства в генералы армейского офицера той эпохи можно судить на примере карьеры 332 генералов, участвовавших в боевых действиях в 1812–1814 гг., чьи портреты потом оказались представлены в Военной галерее Зимнего дворца. Разысканы сведения о начале карьеры относительно 222 из них: 52 (23,4 %) будущих генерала окончили кадетские корпуса, 85 (38,3 %) были произведены в офицеры из гвардейских унтер-офицеров (в том числе 74 перешли в армию только для занятия генеральских должностей), 30 (13,5 %) будущих генералов вступили в русскую службу, уже имея офицерский чин, полученный в иностранных армиях. Лишь 55 (24,8 %) генералов начинали службу юнкерами в армейских полках, как и Скалозуб [Глинка: 41–45].

> Какие подвиги ни совершай армейский служака, а получить в командование полк ему вряд ли удастся, если это место пожелает занять переведенный из гвардии молодой, не нюхавший пороха офицер,

— писал известный знаток русской армии В. М. Глинка [Глинка: 45].

Таким образом, всего около четверти русских генералов служило всю жизнь в армии. На этом фоне вздох полковника: «Мне только бы досталось в генералы» выглядит совершенно уместно.

Скалозуб все время своей службы провел в армейской пехоте, он испытывает ревность к гвардии, как старой, так и молодой («гвардионцы» — несколько полков были причислены к гвардии после

Отечественной войны 1812 г., но получили лишь часть гвардейских привилегий — они и назывались «молодой гвардией», по примеру Наполеоновских войск):

Скалозуб:
Мне нравится, при этой смете
Искусно как коснулись вы
Предубеждения Москвы
К любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам;
Их золоту, шитью дивятся будто солнцам!
А в первой армии когда отстали? в чем?
Всё так прилажено, и тальи все так узки,
И офицеров вам начтём,
Что даже говорят, иные, по-французски
[Грибоедов 1: 50].

Напомним, что внешним отличием гвардейского офицерского мундира было золотое (реже серебряное) шитье на воротнике и обшлагах мундира, тогда как армейским офицерам оно не полагалось. Мода на чрезвычайно затянутые талии характерна для 20-х гг. XIX в.

Фраза «всё так прилажено» отсылает к усилиям Александра I и великого князя Константина Павловича довести внешний вид солдата до высшей степени совершенства и унифицировать абсолютно все детали — император лично контролировал разработку даже второстепенных предметов формы и снаряжения. Именно в это время впервые в России широко распространились «образцовые рисунки», изображающие солдат во всех ракурсах и демонстрирующие все элементы идеализированной строевой подготовки и пригонки солдатского снаряжения [см.: Художник Лев Иванович Киль].

Что касается знания иностранных языков, то образование отнюдь не было сильной стороной тогдашнего русского офицерства — 75,1 % всего офицерского корпуса, как отмечали послужные списки, «по-русски читать и писать умеет, арифметику знает». Лишь меньше четверти офицерского корпуса изучало еще какие-то науки сверх указанного минимума [Целорунго: 115–131].

Грибоедов довольно много внимания уделяет наградам Скалозуба: «Ему дан с бантом, мне на шею».

По мнению легендарного знатока униформологии В. М. Глинки:

> «с бантом» — несомненно, орден Владимира IV степени, а «на шею» — почти, бесспорно, Анны II степени: Владимира IV степени Скалозуб уже, очевидно, имел — согласно старшинству орденов. Если бы ему дали Владимира III степени, это нарушило бы принятую последовательность награждений [Грибоедов: 315].

Правота В. М. Глинки очевидна. Теоретически нельзя полностью исключать, что А. С. Грибоедов не помнил точного времени введения 4-й степени ордена св. Анны (в 1815 г.) и мог подразумевать награждение им во время Отечественной войны. Однако мы полагаем, что, учитывая чрезвычайную скрупулезность автора комедии «Горе от ума», можно исключить такое предположение.

Награждение Скалозуба орденом св. Анны 2-й степени почти наверняка означало, что он к 1813 г. достиг штаб-офицерского чина (по меньшей мере, майора). Учитывая, что он служил офицером с 1809 г., это предполагает исключительно быстрое прохождение обер-офицерских чинов (Скалозуб как егерь мог быть произведен сразу в подпоручики, минуя чин прапорщика (по штату прапорщики в егерских полках не полагались), ему надо было пройти чины поручика, штабс-капитана и капитана. По статистике, в 1815 г. 37,4 % обер-офицеров русской армии принадлежали к возрастной категории 20–25-летних, а штаб-офицеров в этом возрасте было всего 1,9 %! [Целорунго]. Несомненно, что для такого продвижения в чинах офицер должен был постоянно участвовать в военных действиях.

Фамусов же говорит: «И знаков тьму отличья нахватал». Это указание может быть расшифровано следующим образом: Скалозуб награжден орденом св. Анны 3-й степени (носилась на оружии), св. Владимира 4-й степени с мечами (и, возможно, с бантом). Это подразумевается, поскольку обычно награждения шли последовательно. Он, несомненно, имел орден св. Анны 2-й степени (следует из словосочетания «мне на шею»). Нет оснований полагать, что он мог быть награжден орденом св. Георгия, поскольку эта награда была настолько почетной, что должна была привлечь внимание Фамусова. Подчеркнем, что эта награда была редкой, поэтому ее отсутствие у Скалозуба не является дискредитирующим его признаком. Вероятно наличие на груди Скалозуба

медалей: «За переход на шведский берег 1809 г.» (если он участвовал в русско-шведской войне 1808–1809 гг. в составе 30-го егерского полка) и дворянской медали за 1812 г. Медаль «За взятие Парижа», учрежденная в 1814 г. была роздана лишь при Николае I, поэтому ее ношение в 1823 г. можно исключить.

Мы полагаем, что Скалозуб также был награжден какой-то иностранной наградой за Заграничный поход, причем носимой на груди, ведь опытный чиновник Фамусов, который должен был легко узнавать русские ордена, затрудняется и говорит: «Имеет, кажется, в петличке орденок». Скалозуб мог получить такие награды как австрийский орден Леопольда малого креста (3-й степени), прусский орден Красного орла 3-й степени, шведский орден Меча 4-й степени, баварский орден Максимилиана-Иосифа 3-й степени. Эти награды выдавались по принципу паритетности — русский царь должен был наградить русскими орденами равного достоинства равное число иностранных офицеров.

Таким образом, вероятно наличие у полковника 5–6 наград, в том числе не менее одной иностранной. Первоначально Грибоедов включил в комедию указание на большее число имеющихся у Скалозуба наград (крестов): «Шесть, седмь их у меня (первоначально: «их девять у меня»), да если б было десять, не худо бы еще один привесить» [Пиксанов: 212]. Сокращение числа наград при редактуре пьесы приближало сюжет к реальности и было еще одним шагом автора «Горя от ума» в сторону характеристики героев в духе реализма.

Грибоедов проводит Скалозуба через ряд сцен, которые позволяют расширить наше представление о нем.

Фамусов:
Прошу покорно, здесь теплее;
Прозябли вы, согреем вас;
Отдушничек отвернем поскорее…
<…>
Кладите шляпу, сденьте шпагу...
[Грибоедов 1: 43].

Скалозуб:
Куда прикажете, лишь только бы усесться
[Грибоедов 1: 43].

При своем первом появлении на сцене, Скалозуб, очевидно, приезжает в дом Фамусова с развода, на котором должны были присутствовать все свободные от службы офицеры гарнизона. Он совершенно точно в этот день не находился во главе своего полка, поскольку, если бы это было так, то он должен был быть в кивере и верхом, тогда как он в шляпе и очень устал быть на ногах — именно это и указывает на то, что он присутствовал на разводе не как полковой командир.

По существовавшим правилам, развод проводился обычным порядком при температуре до минус 10 градусов по Реомюру (12,5 градусов Цельсия) [Юркевич: 134]. Полковник замерз, поскольку надо было стоять неподвижно, в одном мундире, без шинели — если бы он командовал полком, он был бы верхом и двигался, поэтому не замерз бы так сильно.

Действие пьесы исследователи убедительно относят к декабрю 1823 г., ко времени Рождественского поста. Напомним, что зима 1823–1824 гг. в Москве отличалась особой суровостью [Калашников: 131–137], что и нашло отражение в этой сцене. Именно потому, что Скалозуб с развода, он приезжает в дом Фамусова достаточно рано утром, по меркам штатской чиновной публики — разводы начинались в 9 утра [Юркевич: 133], так что полковник появляется на сцене не позднее полудня.

Вопрос об «уме» Скалозуба, казалось бы, решается репликой:

Софья:
Куда как мил! и весело мне страх
Выслушивать о фрунте и рядах;
Он слова умного не выговорил сроду, —
Мне всё равно, что за него, что в воду
[Грибоедов 1: 23].

Для Софьи «умное» слово явно не может относиться к профессиональной военной сфере, ведь понятно, что и «о фрунте и рядах» можно говорить умно. Военная повседневность Софью явно не занимает. Полное совпадение в оценке интеллектуальных интересов большинства русских офицеров грибоедовской эпохи показывают образ Скалозуба и воспоминания генерал-лейтенанта, ветерана Кавказской войны Ф. Ф. Торнау (1810–1890):

Наши армейские офицеры того времени не блистали ни тонким образованием, ни глубокою ученостью, зато были фронтовые служаки и по большей части добрые ребята. Сверх этих достоинств, да безотчетной храбрости, бесполезно было отыскивать в них еще другие качества. Не подводя под общее правило небольшое число исключительных личностей, можно сказать, что жизнь армейского офицера наполнялась тогда службой, картами, весьма непоэтическим разгулом или совершенным безделием, которого не стану равнять с итальянским "far niente", потому что не доставало в нем упоения солнцем и природой, ни с восточным «кейфом», побуждающим к внутреннему созерцанию. Это было простое, бездумное лежание на кровати под крышей избушки или под полотном палатки. Офицеру невозможно было читать и учиться, потому что в деревенской стоянке или на походе недоставало книг; о политике он и не помышлял, ограничивая весь жизненный интерес производствами и происшествиями в полку, составлявшем для него ближайшее, знакомое ему отечество посреди общего отечества, о котором он имел самое неясное представление. Небольшое число существовавших тогда газет и периодических изданий: «Пчела», «Сын Отечества», благонамеренный «Московский Телеграф» и интересный для военного человека «[Русский] Инвалид» мало говорили о России и о русских делах… Армейский пехотный офицер, лишенный необходимых материальных и умственных способов, поневоле ограниченный в своих понятиях и интересах, исправлял службу машинально, ел, пил, играл и, лежа на боку, ни о чем не помышлял. Все офицеры из прибалтийских губерний говорили по-немецки, но французский язык знали весьма немногие; в пехоте носилось тогда поверие, что он совершенно бесполезен на службе и пригоден только для паркетных шаркателей, никуда негодных «бонжуров»... Из этого не надо заключать, что в наших войсках не имелось тогда достаточного числа многосторонне образованных офицеров; они, к несчастию, водились только в гвардии, в штабах и частию в кавалерийских полках: для армейской пехоты оставалось их очень немного [Торнау: 31–32].

Мы согласны с наблюдением Л. Ю. Фуксона о том, что Скалозуб находится в счастливом состоянии неведения, отказа от знания [Фуксон: 8–12], поскольку «Во многой мудрости много печали» — дополнительный повод для ироничного употребления слова «философ» применительно к этому герою. Более того, полковник склонен к воинствующему отрицанию любого отвлеченного знания:

Скалозуб
Избавь. Ученостью меня не обморочишь,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Волтеры дам,
Он в три шеренги вас построит,
А пикните, так мигом успокоит
[Грибоедов 1: 107].

Подводя итоги рискнем предположить, что Грибоедов замыслил сыграть со зрителем в игру, сначала подкинув ему мысль о том, что в образе Скалозуба выведен аналог маски комедии дель арте Скарамуччо (Капитан, Скарамуш) — хвастливого и трусливого вояки, постоянно сыпящего небылицами. В этом контексте вполне уместен огромный рост Скалозуба, его нарочитая военная выправка, грубый голос, наконец, сама фамилия, не только намекающая на то, что ее носитель — шутник, но даже созвучная имени Скарамуччо/Скарамуш. На раннем этапе работы над пьесой полковник был обрисован как военный, совершающий бесконечные подвиги, осыпанный наградами — что, в целом, ложится в логику поведения маски Скарамуччо. Исходя из этой логики в дальнейшем Скалозуб должен был проявить трусость и разоблачить себя, но этого не происходит.

В процессе работы над пьесой Грибоедов последовательно снимал штампы, относившиеся к полковнику — исчезли «гренадеры», которыми он командует, «батарея», которую он берет, чрезмерное число наград.

В результате возник образ Скалозуба как реалистически обрисованного армейского офицера, заслуженно быстро повышавшегося в чинах, рисковавшего жизнью, вынесшего на своих плечах тяжесть войны с Наполеоном. При этом автор комедии не идеализирует своего героя — он остается не только необразованным, но возводит свое невежество в добродетель, в своеобразную «философию».

Конфликт между ожиданиями зрителя — увидеть в Скалозубе комического «вояку» — и его реалистическим образом является одной из движущих сил пьесы, придающих этой комедии революционный, взрывающий шаблоны, характер. Таким образом, мы возвращаемся к эпиграфу нашей статьи: «Карикатур ненавижу; в моей картине ни одной не найдешь».

Список литературы

Источники

Богданович М. И. История войны 1813 года за независимость Германии, по достоверным источникам. СПб.: Типография штаба военно-учебных заведений, 1863. Т. 1. 701 с.

Боевой календарь-ежедневник. Отечественная война 1812 г. Ч. I. Перечень боевых столкновений русских армий с 4 июня по 31 августа 1812 г. / под ред. В. П. Никольского; сост. Н. П. Поликарпов. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1913. 676 с.

Висковатов А. В. Историческое обозрение лейб-гвардии Измайловского полка. 1730–1850. СПб.: Типография Главного управления путей сообщения и публичных зданий, 1850. 430 с.

Воинский устав о полевой пехотной службе от 29 ноября 1797 г. Часть 9. Глава V. О наполнении убылых обер- и унтер-офицерских мест. Статья 2 // Полное собрание законов Российской империи с 1649 г. Т. XXIV. СПб., 1830.

Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: в 3 т. / гл. ред. С. А. Фомичев. СПб: Нотабене, 1995–2006.

Ланжерон А. Ф. Русская армия в год смерти Екатерины II. Состав и устройство русской армии // Русская старина. 1895. Т. 83. № 4. С. 145–177.

Михайловский-Данилевский А. И. Описание Отечественной войны в 1812 году, по высочайшему повелению сочиненное. СПб.: Военная типография, 1839. Т. 2. 400 с.

Михайловский-Данилевский А. И. Описание финляндской войны на сухом пути и на море в 1808 и 1809 годах. СПб.: Типография штаба Отдельного корпуса внутренней стражи, 1841. 524 с.

Плесвицкое перемирие 1813 // Советская историческая энциклопедия / гл. ред. Е. М. Жуков. М.: Сов. энциклопедия, 1968. Т. 11. С. 211.

Скалозуб Демьян // Биографический словарь. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/biograf2/11746 (дата обращения: 05.05.2025).

Торнау Ф. Ф. Воспоминания русского офицера. М.: АИРО-XX, 2002. 456 с.

Исследования

«Век нынешний и век минувший…»: Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб.: Азбука-классика, 2002. 448 с.

Глинка В. М. Пушкин и Военная галерея Зимнего дворца. Л.: Лениздат, 1988. 238 с.

Звегинцов В. В. Русская армия. Ч. 4 (1801–1825). Париж: Б. и., 1973. 189 с.

Калашников С. Б. «…Во вторник зван я на форели»: о времени действия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Вестник Волгоградского государственного университета. 2008. Сер. 8. Вып. 7. С. 131–137.

Лапин В. В. Армия России в Кавказской войне XVIII – XIX вв. СПб.: Европейский дом, 2008. 400 с.

Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М.: Издательство АН СССР, 1951. 623 с.

Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. 399 с.

Спасский И. Г. Иностранные и русские ордена до 1917 г. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 195 с.

Терешкина Д. Б. «Где, укажите нам, отечества отцы?» (Минейный код в системе персонажей комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») // Культура и текст. 2013. № 2. С. 117–125.

Ульянов И. Э. Регулярная пехота. 1801–1855. М.: АСТ, 1997. 248 с.

Фуксон Л. Ю. Еще раз о смысле названия «Горе от ума» // Гуманитарные науки в Сибири. 2001. № 4 С. 8–12.

Художник Лев Иванович Киль. М.: Кучково поле, Музеон, 2020. 263 с.

Целорунго Д. Г. Формулярные списки офицерского корпуса русской армии эпохи Отечественной войны 1812 г. // Исследования по источниковедению истории СССР дооктябрьского периода. М.: Институт Истории СССР, 1990. С. 115–131.

Шевяков Т. Н. Потери знамен и штандартов Российской Императорской армии в 1799–1917 гг. // Электронная научно-историческая библиотека «Гербовед.ру». URL: https://gerboved.ru/t/2725 (дата обращения: 13.11.2024).

Masters J. Casanova. London: Michael Joseph, 1969. 302 p.

References

"Vek nyneshnii i vek minuvshii…": Komediia A. S. Griboedova "Gore ot uma" v russkoi kritike i literaturovedenii [*"The Present Century and the Past Century...": A. S. Griboyedov's Comedy "Woe from Wit" in Russian Criticism and Literary Studies*]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2002. 448 p. (In Russ.)

Glinka, V. M. *Pushkin i Voennaia galereia Zimnego dvortsa* [*Pushkin and the Military Gallery of the Winter Palace*]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1988. 238 p. (In Russ.)

Zvegintsov, V. V. *Russkaia armiia. Chast' 4 (1801–1825)* [The Russian Army. Part 4 (1801–1825)]. Paris, [s. n.], 1973. 189 p. (In Russ.)

Kalashnikov, S. B. "'…Vo vtornik zvan ia na foreli': o vremeni deistviia komedii A. S. Griboedova 'Gore ot uma'." ["'...On Tuesday I'm Invited to the Trout Party': On the Setting of A. S. Griboyedov's Comedy 'Woe from Wit'"]. *Vestnik volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*, series 8, issue 7, 2008, pp. 131–137. (In Russ.)

Lapin, V. V. *Armiia Rossii v Kavkazskoi voine XVIII–XIX vv.* [*The Russian Army in the Caucasian War of the 18th–19th Centuries*]. St. Petersburg, Evropeiskii dom Publ., 2008. 400 p. (In Russ.)

Nechkina, M. V. *Griboedov i dekabristy* [Griboyedov and the Decembrists]. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1951. 623 p. (In Russ.)

Piksanov, N. K. *Tvorcheskaia istoriia "Goria ot uma"* [*The Creative History of "Woe from Wit"*]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 399 p. (In Russ.)

Spasskii, I. G. *Inostrannye i russkie ordena do 1917 g.* [*Foreign and Russian Orders before 1917*]. Leningrad, State Hermitage Museum Publ., 1963. 195 p. (In Russ.)

Tereshkina, D. B. "'Gde, ukazhite nam, otechestva ottsy?' (Mineinyi kod v sisteme personazhei komedii A. S. Griboedova 'Gore ot uma')" ["'Where, Show Us, Are the Fathers of the Fatherland?' (Menaion Code in the Character System of A. S. Griboyedov's Comedy 'Woe from Wit')"]. *Kul'tura i tekst,* no. 2, 2013, pp. 117–125. (In Russ.)

Ulianov, I. E. *Reguliarnaia pekhota. 1801–1855* [*Regular Infantry. 1801–1855*]. Moscow, AST Publ., 1997. 248 p. (In Russ.)

Fukson, L. Iu. "Eshche raz o smysle nazvaniia ʻGore ot umaʼ." ["Once Again on the Meaning of the Title ʻWoe from Witʼ."]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri,* no. 4, 2001, pp. 8–12. (In Russ.)

Khudozhnik Lev Ivanovich Kilʼ [*Artist: Lev Ivanovich Kiel*]. Moscow, Kuchkovo pole, Muzeon Publ., 2020. 263 p. (In Russ.)

Tselorungo, D. G. "Formuliarnye spiski ofitserskogo korpusa russkoi armii epokhi Otechestvennoi voiny 1812 g." ["Service Lists of the Officer Corps of the Russian Army during the Patriotic War of 1812"]. *Issledovaniia po istochnikovedeniiu istorii SSSR dooktiabrʼskogo perioda* [*Research in Source Studies of the Pre-October History of the Soviet Union*]. Moscow, Institute of History of the Soviet Union of AS SU Publ., 1990, pp. 115–131. (In Russ.)

Sheviakov, T. N. "Poteri znamen i shtandartov Rossiiskoi Imperatorskoi armii v 1799–1917 gg." ["Losses of Banners and Standards of the Russian Imperial Army in 1799–1917"]. *Elektronnaia nauchno-istoricheskaia biblioteka "Gerboved.ru"* [*Scientific and Historical Library "Gerboved.ru"*]. Available at: https://gerboved.ru/t/2725 (Accessed 13 November 2024). (In Russ.)

Masters, John. Casanova. London, Michael Joseph Publ., 1969. 302 p. (In English)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-118-207
https://elibrary.ru/UCMGBE
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. И. А. Виноградов
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

«Неизменные законы отражения». Физическая и духовная оптика Н. В. Гоголя

Аннотация: В статье рассматриваются многочисленные примеры внимания Гоголя к оптическим явлениям. Анализируется целый ряд образов гоголевских произведений, связанных с оптикой: камеры-обскуры, laterna magica («магический фонарь»), микроскопа, телескопа, светящихся транспарантов и др. Оценивается возможность знакомства Гоголя с шеллингианской теорией света и укорененность писателя в православной традиции осмысления образа. Отмечается влияние на гоголевские представления о природе света Ломоносова, Державина, Гнедича и др. Анализируются авторские взгляды Гоголя-художника на визуально-выразительный аспект художественного образа. Обозначены особенности поэтики «световых» картин, характерных для большинства гоголевских произведений, — повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода», петербургского цикла, «отрывка» «Рим», «Мертвых душ» и др. Подчеркивается органичная связь физической и духовной оптики Гоголя, ее структурнообразующее значение для творчества писателя. Делается вывод, что предметом постоянного внимания Гоголя было функционирование в обществе позитивных и негативных представлений, разных примеров жизненного поведения, определяющих, по «законам отражения», быт, национальные традиции и облик народа.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, биография, творчество, поэтика, интерпретация, оптические эффекты, камера-обскура, laterna magica, транспарант, агиография, иконография, реализм, натурализм, духовное наследие

Информация об авторе: Игорь Алексеевич Виноградов, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9151-4554
E-mail: iwinigradow@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 27.11.2025
Дата одобрения статьи рецензентами: 14.02.2026
Дата публикации статьи: 25.06.2026
Для цитирования: *Виноградов И. А.* «Неизменные законы отраженья». Физическая и духовная оптика Н. В. Гоголя // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 118–207. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-118-207

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 118–207. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 118–207. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Igor A. Vinogradov
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

"The Immutable Laws of Reflection." The Physical and Spiritual Optics of Nikolai Gogol

Abstract: The article analyzes numerous examples of Gogol's keen attention to optical phenomena. It examines a number of images from Gogol's works related to optics: camera obscura, laterna magica, microscope, telescope, luminous transparencies, etc. The possibility of Gogol's acquaintance with the Schellingian theory of light is assessed, as well as the writer's rootedness in the Orthodox tradition of understanding the image. The influence of Lomonosov, Derzhavin, Gnedich and others on Gogol's ideas about the nature of light is noted. Primary attention is paid to analyzing Gogol the artist's own little-studied views on the visual-expressive aspect of the artistic image. The article outlines the poetics of "light" paintings, common to most of Gogol's works — the stories "Evenings on a Farm Near Dikanka," "Mirgorod," the St. Petersburg cycle, the fragment "Rome," "Dead Souls," and others. The organic connection between Gogol's physical and spiritual optics is emphasized, as well as its structure-forming significance for the writer's work. The article concludes that Gogol was constantly concerned with the circulation of positive and negative ideas in society and various models of behavior that determine everyday life, national traditions, and the character of the people according to the "laws of reflection."

Keywords: Nikolai Gogol, biography, creativity, poetics, interpretation, optical effects, camera obscura, laterna magica, transparencies, hagiography, iconography, realism, naturalism, spiritual heritage

Information about the author: Igor A. Vinogradov, DSc in Philology, Director of Research, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9151-4554

E-mail: iwinigradow@mail.ru

Received: November 27, 2025

Approved after reviewing: February 14, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Vinogradov, I. A. "'The Immutable Laws of Reflection.' The Physical and Spiritual Optics of Nikolai Gogol." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 118–207. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-118-207

1. Эффекты оптики как предмет изображения

Гоголь в своем творчестве часто обращался к понятиям и явлениям, имеющим отношение к оптике. Предшественником в этом ему был любимый поэт Г. Р. Державин, который тоже проявлял к этой сфере неослабевающий интерес [см.: Поташова]. Всевозможные оптические эффекты, характер воздействия и восприятия зрительных образов, их физическое и духовное отражение, само «чудо» света, относятся числу «узловых», наиболее устойчивых и сквозных мотивов гоголевского творчества. Между тем предметом специального рассмотрения писательская «оптика» Гоголя до сих пор не становилась. Перспективность предлагаемого подхода заключается в том, что позволяет не только судить об отдельных замыслах писателя, но и по-новому увидеть особенности Гоголя-художника.

Новшества оптики представлены в гоголевских произведениях широко, буквально в них «рассыпаны», но в большинстве своем доныне не выявлены и не обозначены. Одно из загадочных мест в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — описание, какие оптические метаморфозы происходят в комнате рядового уездного обывателя:

> Комната <…> была совершенно темна, <…> ставни были закрыты, и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет и, ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очеретяных крыш, дерев и развешанного на дворе платья, все только в обращенном виде [Гоголь 2009–2010. 1/2: 458].

Как это ни удивительно, но из этого описания предстает не только заурядная бытовая картина, но является одновременно и другой вполне конкретный и определенный образ. До сих пор не было отмечено, что в темном помещении Ивана Никифоровича, пронизанном солнеч-

ным лучом, с очевидностью изображается так называемая «камера-обскура» (эффекты которой занимали не только Гоголя, но и Державина [Державин 1866: 708]). Картина радужного преломления света в закрытой комнате миргородского героя почти буквально повторяет содержание статьи одного из энциклопедических словарей того времени:

> Камер-обскура, Камеробскура или Камера-Обскура, Лат<инское>. Темная *комната*. В Оптике говорится о покое, со всех сторон запертом, выключая одной круглой скважины, *в ставне* сделанной, в которой вставляется с обеих сторон выпуклое стекло с таким фокусом, чтоб изображение внешних предметов падало точно на противоположенную *стену*. Естли против сей скважины в правильном расстоянии повесить лоскут белого полотна или простыню на том месте, где падают изображения, то все на улице находящиеся и *солнцем* освещаемые предметы, приятно представятся на полотне, но только на оборот... <…> Посредством Камер-обскуры можно доставить не только весьма приятное для глаз зрелище, но и удовольствие срисовывать по желанию всякие предметы с возможною верностию и точностию, не зная даже рисовального искусства (Курсив мой. — *И. В.*) [Яновский 2: 77–79].

Согласно этой же словарной статье, камеру-обскуру представляет собой и так называемый «магический, или волшебный фонарь», в котором воспроизводятся с помощью «выпуклого стекла» световые копии вставляемых в аппарат картин. Сходный по устройству, «магический фонарь» (laterna magica; *лат.*) отличался от комнаты-«обскуры» в основном лишь размерами:

> *Камер-обскура* называется еще и махина, состоящая из ящика, <…> у коего в задней стороне находится отверстие для вставливания разных предметов, портретов и картин... <…> Сия махина называется также и *Магическим* или *волшебным фонарем* [Яновский 2: 78].

Описанный проекционный прибор тоже вызывал живой интерес современников. Державин посвятил laterna magica отдельное стихотворение «Фонарь»: «...Очаровательный огнь чудный / Малюет на стене луну» [Державин 1808: 170]. У Гоголя упоминания об оптическом «волшебном фонаре» встречаются неоднократно. Так, «тени волшеб-

ного фонаря» возникают в описании заката в «Главе из исторического романа»:

> Живописные облака, обхваченные <…> огненными лучами, <…> будто чудные тени волшебного фонаря, летели по воздуху [Гоголь 1830: 228].

Эти же «тени» вскоре появляются в финале «Сорочинской ярмарки» (черновая редакция повести):

> Толпа вереницей шумно передвигалась и уходила, как тени волшебного фонаря [Гоголь 1940: 347].

Именно «волшебный фонарь» подразумевается, судя по всему, в «Невском проспекте»[1]:

> Далее, ради Бога, далее от фонаря! <…> Он лжет <…>, этот Невский проспект, <…> более всего тогда, <…> когда сам демон зажигает лампы для того <…>, чтобы показать все не в настоящем виде [Гоголь 2009–2010. 3/4: 90].

Кроме камеры-обскуры и laterna magica, в гоголевских произведениях имеется еще целый ряд образов, связанных с эффектами оптики. В отрывке из незавершенного романа «Гетьман», главе «Кровавый бандурист», упоминается микроскоп. Его изображения, позволяющие увидеть природу, не видимую обычным глазом, сравниваются здесь с явлением не менее примечательным: оно возникает у человека при закрытых глазах — когда ему кажется, что он продолжает видеть. (В XIX в. французский врач А. Савиньи дал этой зрительной иллюзии, известной с древности, название «фосфен»; от *др.-греч.* «phos» — свет; и «phaino» — показываю, обнаруживаю.) Таким образом, в «Кровавом бандуристе» описано сразу два (и даже три[2]) явления, связанные с интересом Гоголя к эффектам света:

---

[1] Отдельная догадка к такому прочтению образа уличного фонаря в гоголевской повести была высказана в 1989 г.: «В “Невском проспекте” <…> “фонарь”, своего рода laterna magica...» [Манн: 13].

[2] По числу таких эффектов «Кровавый бандурист» занимает в гоголевском творчестве исключительное место. Кроме увеличивающего микроскопа и зрительного «фосфена», в той же главе дважды подразумевается

> ...Свет пропал, и мрак поглотил пещеру. <…> Совершенного мрака нет для глаза. Он всегда, как ни зажмурь его, рисует и представляет цвета, которые видел. Эти разноцветные узоры принимали или вид пестрой шали, или волнистого мрамора, или, наконец, тот вид, который поражает нас своею чудною необыкновенностью, когда рассматриваем в микроскоп часть крылышка или ножки насекомого [Гоголь 2009–2010. 7: 90].

Эффекты, порождаемые оптикой, в свою очередь упоминаются в главе «Учитель» из «малороссийской повести» «Страшный кабан»:

> В краткое пребывание свое Иван Осипович успел уже и сам сделать свои наблюдения и заключить в голове своей, будто *на вогнутом стекле*, миньятюрное *отражение* окружавшего его мира (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 54].

Сходным образом — употребляя сравнение с оптическим *фокусом* — Гоголь определял даже характер пушкинского гения. Художественность поэта он уподоблял и «верному зеркалу» [Гоголь 2009–2010. 6: 177], и увеличивающей способности «выпуклого» стекла:

> В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла [Гоголь 2009–2010. 6: 177; 7: 274].

Еще одно свидетельство о знакомстве Гоголя с современными ему оптическими приборами содержится в первоначальной редакции седьмой главы «Мертвых душ» — в размышлениях автора о незавидной участи художника-сатирика. Здесь одновременно упоминаются два оптических устройства — телескоп и микроскоп, которые, согласно Гоголю, представляют собой некое подобие художнического в*и*дения:

еще одно явление, связанное с размышлениями Гоголя о природе света, конкретно, — с представлением о возможном физическом воздействии взгляда. Здесь описывается «дуэль» глаз между настоятелем монастыря и «злобным иезуитом» и представлена гигантская пучеглазая жаба в подземелье — прообраз подземного демонического Вия с губящими человека глазами (см. раздел 9-й наст. статьи).

> ...Не призн*а*ют никогда, что можно быть велику в изображении не великих явлений, что телескоп, показывающий солнцы, и микроскоп, передающий движения незамеченных насекомых, равно поразительны и чудны... [Гоголь 1951: 444].

Родственный гоголевскому интерес к оптике обнаруживается не только у Державина. Соответствующие образы Гоголь находил и у Ломоносова — автора «Слова о происхождении света...» (1756), изобретателя телескопа для ночного в*и*дения («ночезрительной трубы»), создателя цветного стекла для мозаик [см.: Вавилов: 68–120; Лиманская: 127–131]. В статье о русской поэзии Гоголь отмечал:

> С руки Ломоносова <…> торжество, победа, тезоименитство, даже *иллюминация и фейерверк* стали предметом од [Гоголь 2009–2010. 6: 158; курсив мой. — *И. В.*].

Среди ломоносовских произведений Гоголь выделял те, в заглавиях которых упоминаются световые эффекты: называл оду «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния» [Гоголь 2009–2010. 17: 436–437; 6: 336]; стихотворную надпись «На иллюминацию, представленную в тезоименитство Ея Величества Сентября 5 дня 1752 года, где изображена была пристань с Колоссом наподобие Родосского» [Гоголь 2009–2010. 17: 437]; поэтическое «Письмо о пользе стекла» [Гоголь 2009–2010. 6: 157]. В «Письме о пользе стекла» Ломоносов тоже упоминал о «телескопах» и «микроскопах»:

> Во зрительных трубах Стекло являет нам, / Колико дал Творец пространство небесам. / <…> И <...> в нынешних веках нам Микроскоп открыл / Что Бог в невидимых животных сотворил [Ломоносов: 10–14].

В статье об архитектуре Гоголь тоже подчеркивал «пользу стекла»:

> Мы не посмотрели в увеличительное стекло на строение, которое избрали моделью, не взглянули на него, отошедши на известное расстояние, но смотрели вблизи[1] [Гоголь 2009–2010. 7: 258].

[1] Настоящее рассуждение, вероятно, было почерпнуто Гоголем у Ф. Р. де Шатобриана — у которого оно тоже содержит образ оптического

Увлечение гоголевских современников оптикой отразилось даже в названиях некоторых тогдашних повременных изданий: «Телескоп. Журнал современного просвещения», «Камер-обскура книг и людей» (приложение к журналу «Московский Телеграф»). Друг Гоголя М. А. Максимович помещал в упомянутом «Телескопе» обзорные статьи по естественным наукам под общим названием «Микроскоп».

2. Образы-транспаранты

Предыстория появления в произведениях Гоголя многочисленных проекционных и увеличительных образов раскрывается не только в поэтической «оптике» Ломоносова и Державина (и соответствующих статьях энциклопедических словарей). Со школьных лет Гоголь любил изготавливать светящиеся транспаранты. Первый транспарант «собственного изделия» он выставил в шестнадцать лет в Нежине, написав сатирическую эпиграмму на школьного приятеля Ф. К. Бороздина за его длинные волосы. Эту эпиграмму Гоголь вывесил в гимназическом зале на всеобщее обозрение, сопроводив ее «транспарантом», где был изображен «чорт, стригущий дервиша» [Виноградов 2017–2018. 1: 498].

Ранее другому школьному товарищу, А. С. Данилевскому, Гоголь отправил выписку из только что появившегося тогда в печати стихотворения Н. И. Гнедича «Рыбаки» (1822) [Гнедич: 29–30] [Гоголь 2009–2010. 10: 18]. Главным в выписке является изображение *сияющих* — заливающих все вокруг светом — неба и моря петербургской белой ночи и «огненного столпа» Петропавловского собора [Виноградов 2017–2018. 1: 402]. Пушкин в примечании к первой главе «Евгения Онегина» тоже обратил внимание на эти картины: «Читатели помнят прелестное описание петербургской ночи в идиллии Гнедича...» [Пушкин: 55]:

> С пылающим небом слиясь, загорелося море, / И пурпур и золото залило рощи и домы. / Шпиц тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул над градом, <…> Без звезд и без месяца вся озаряется дальность; / На взморье

прибора. В «Опыте историческом, политическом и нравственном о древних и новейших революциях, рассматриваемых в связи с Французской революцией» Шатобриан писал: «Природа даровала ему то микроскопическое зрение, которое различает части бесконечно малого; но которое не может обнимать важнейших соразмерностей великого» [Шатобриан: 40] (см. также: [Виноградов 2024а: 577]).

далеком сребристые видны ветрила / Чуть видных судов, как по синему небу плывущих [Гнедич: 29] (см. также: Гоголь 2009–2010. 10: 18]).

Еще в Нежине, до приезда будущего писателя в Петербург, эти выписанные четырнадцатилетним Гоголем-гимназистом строки отозвались несколько раз в его юношеской поэме «Ганц Кюхельгартен»[1]:

Вся в золоте сияет колокольня... <…> ...Прощальные лучи / Целуют где-то сумрачное море; / И искрами живыми, золотыми / Деревья тронуты... <…> Виднеют сквозь туман морской утесы, / Все разноцветные [Гоголь 2009–2010. 7: 11, 25];

Вот заблестел вдали, как точка, катер... <…> И долго все в молчанье любовались, / Как за кормой широкая ходила / Волна, и в брызгах огнецветных <…> трепетала; / Как разъяснялась розовая дальность... [Гоголь 2009–2010. 7: 26];

Уж гаснет день; сияет вечер; / На все наброшен дивный блеск... <…> И облаков блестящих, белых / Ярчее алые края; / На листьях темных, пожелтелых / Сверкает золота струя [Гоголь 2009–2010. 7: 35, 45].

Сияющий «транспарант» ночного Петербурга, «высвеченного» Гнедичем, Гоголь вскоре наблюдал сам по приезде в Северную столицу. Образы гнедичевских «Рыбаков» наполнились тогда личными впечатлениями. Соответствующую картину Гоголь оставил позднее в «Петербургских записках...»:

Нева вскрылась рано. <…> ...Все получило картинный вид. <…> Первые лодки <…> понеслись с Васильевского и на Васильевский. <…> Когда взошел я на Адмиралтейский бульвар, <…> накануне Светлого Воскресения <…>, когда розовый цвет неба дымился <…> голубым туманом, строения <…> оделись почти лиловым цветом, <…> церкви <…> казались *нарисованными или наклеенными на розовой материи* и в этой лилово-голубой мгле блестел один только шпиц Петропавловской колокольни, <…> мне казалось, будто я был не в Петербурге: <…> переехал в какой-нибудь другой город, <…> где все знаю... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 522–523].

[1] Отмечено: [Виноградов 2024а: 703].

Перечисленные произведения — «Ганц Кюхельгартен», «Глава из исторического романа», «Кровавый бандурист», «Невский проспект», «Петербургские записки...» — не единственные, где Гоголь оставил светящиеся «транспарантные» образы. Сияющие ночи Петербурга Гнедич сравнивал с такими же пленительными «прелестями северной девы» — петербургской красавицы [Гнедич: 30]. Гоголь тоже отметил для себя это сравнение (см.: [Гоголь 2009–2010. 10: 18]). Чарующие светящиеся «транспаранты» он вскоре представил сам, создавая свои женские образы. Эти наполненные светом картины, передающие сияющую красоту женщины, встречаются почти в двух десятках его произведений.

Один из первых таких «транспарантов», с ослепительным обаянием женщины, — образ красавицы Катерины в незавершенной повести «Страшный кабан»:

> Перед ним торчали ворота, сквозь которые, как сквозь *транспарант*, светилось все недвижимое имущество козака. Мелькнула синяя запаска, огненная лента... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 57–58].

Сходный «проницающе»-чарующий образ встречается в отрывке из романа «Гетьман»:

> В эту минуту солнце стало кидать лучи уже вечерние, и тогда нежный сребророзовый колер цветущих дерев становился пурпурным. <…> Не прошло несколько минут, как мелькнула меж дерев белая сорочка... <…> ...Все в мережках рукава спускались с плеча, и обнаженное плечо <…> выказывалось мило... [Гоголь 2009–2010. 7: 104]. (Мережки — здесь: сетчатые, ажурные кружева; от слова «мережа» — сеть.)

Соответствующее «свечение» женской красоты описывается в полуфольклорной повести Гоголя «Майская ночь, или Утопленница»:

> ...В тонком серебряном тумане мелькали легкие <…> девушки в белых <…> рубашках <…>; тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто *светилось* насквозь при серебряном месяце (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 1/2: 149].

В «Страшной мести» — тоже навеянной фольклором — рассказывается о чудной светящейся комнате колдуна, вызывающего «душу» красавицы — тоже Катерины. Сначала в описании колдовских волхвований возникает, «закономерно», магический свет:

> ...По всей комнате тихо разлился прозрачно-голубой свет. <…> ...Не смешавшиеся волны прежнего бледно-золотого переливались, ныряли <…> и тянулись слоями, будто на мраморе[1] [Гоголь 2009–2010. 1/2: 221].

Далее, — очевидно, тоже под влиянием гнедичевских «фосфорических» картин — появляются новые эффекты света. Это опять сияющий образ женщины, а также соответствующие ему атрибуты колдовской «комнаты», где происходят «эфирные» явления. Здесь блестит, в *замкнутом пространстве*, «месяц» и «ходят звезды» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 222]. — Картина в свою очередь напоминает проекции закрытого, «запертого со всех сторон» [Яновский. 2: 77–78], «магического фонаря» или камеры-обскуры:

> ...Светлица осветилась <…> тонким розовым светом. <…> ...Чудится <…>, что *в светлице блестит месяц, ходят звезды*, неясно мелькает темно-синее *небо*... <…> ...Тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты; <…> то <…> женщина; <…> и *сквозь нее просвечивает* розовый свет, <…> будто *сквозь бело-прозрачное утреннее небо льется едва приметный алый свет зари*... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 1/2: 222].

Гоголевскому описанию светящихся — в закрытом помещении — в «замке» колдуна — звезд и месяца соответствует в «Рыбаках» Гнедича образ чудного «терема», внутри которого тоже сияют, как на небе, «звезды и месяц» — и видно небо — «вся <…> красота поднебесная» [Гнедич: 36]. В таких красках поэт описал известную в свое время роскошную петербургскую дачу Строгановых на Выборгской стороне.

[1] «Мраморные» переливы изобразил Гоголь и в «Кровавом бандуристе». Здесь, как уже отмечалось, «разноцветные узоры» перед глазами погруженного во мрак пленника тоже изменяются в виде «волнистого мрамора» [Гоголь 2009–2010. 7: 90].

При этом образ звезд и месяца в строгановских палатах Гнедич передал не с натуры, но, по его признанию, взял из русской «сказки»:

> ...Терем <…> чудесный, прозрачный! *как в сказке*, земляк, говорится: / Что на небе звезды и в тереме звезды! и месяц, / И вся в терему красота поднебесная в*и*дна (Курсив мой. — *И. В.*) [Гнедич: 36].

Несмотря на указание Гнедича на «сказку» (как источник поэтического образа), на деле источникам стала не сказка, а начальная былина в известном фольклорном собрании Кирши Данилова (незадолго перед тем переизданном [см.: Кирша Данилов 1804; 1818][1]). Сличение показывает, что в тех же выражениях в рассказе уральского сказителя изображались терема, построенные былинным Соловьем Будимеровичем:

> Хорошо в теремах изукрашено: <…> На небе месяц, в тереме месяц, / На небе звезды, в тереме звезды, / На небе заря, в тереме заря — / И вся красота поднебесная [Кирша Данилов 1818: 6][2].

Таким образом, в идиллии Гнедича оказался «светоносный» фольклорный образ (т. е., можно сказать, «оптика» народная), так что Гоголь в своей транспарантной картине «Страшной мести» наследовал одновременно и Гнедичу, и «Древним русским стихотворениям» Кирши Данилова.

(В образе волхвующего колдуна, очевидно, отразилось и упомянутое стихотворение Державина «Фонарь», где некий «маг <…>, волхв непостижный», посредством laterna magica управляет «кругом планет» и прельщает «земнородных» мечтами. «Магический фонарь» Державин уподоблял целому миру. Одна из проекций его «камеры-обскуры» — любование женихом «красой» невесты — это занятие гоголевского колдуна, вызывающего светящийся «транспарант» Катерины [Державин 1808: 173–174].)

---

[1] Второе издание, которым пользовался Гнедич, называлось «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и *сказок*...» (Курсив мой. — *И. В.*).

[2] Ср. второе описание в былине этих же теремов: «Чудо в тереме показалося: <…> На небе месяц, в тереме месяц, / На небе звезды, в тереме звезды, <…> И вся красота поднебесная» [Кирша Данилов 1818: 8].

Образ-«транспарант», соответствующий волхвованиям колдуна в розовом и голубом свечении, обнаруживается также в статье Гоголя «Женщина»:

> ...Перед ними стояла Алкиноя... <…> Мраморная рука, *сквозь которую светились* голубые жилы, <…> свободно удерживалась в воздухе... <…> Казалось, <…> эфир, в котором купаются небожители, по которому стремится розовое и голубое пламя, <…> стоял перед ними... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 66][1].

«Светоносные» транспаранты представляют собой изображения, воплощенные в еще двух ранних повестях Гоголя — «Сорочинской ярмарке» и «Ночи перед Рождеством». В первой, — где, как уже отмечалось, все изображаемое сравнивается с тенями «волшебного фонаря» («Толпа <…> уходила, как тени волшебного фонаря» [Гоголь 1940: 347]), Гоголь представил еще один «транспарант» в ландшафте вечернего села (картине, определенно предваряющей позднейшие светящиеся украинские пейзажи А. И. Куинджи):

> Ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным огненно-розовым светом. Стекла наваленных кучами оконниц горели; зеленые фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в огненные... [Гоголь 2009–2010. 1/2: 96].

---

[1] Согласно еще одному толкованию современного Гоголю энциклопедического словаря, «*эфир* есть жидкая материя, так же как и воздух, но несравненно его тонее, потому что небесные тела свободно в оном движутся» [Яновский 3: 1308]. К понятию «эфира» в словарной статье давалось пояснение, что «из чрезвычайной тонкости (мнимого своего) эфира Эйлер старался вывесть и изъяснить причину происхождения *света*», однако, несмотря на авторитет европейского ученого, «великого математика Леонгарда Эйлера», «объявленное умозрение его о свете ныне имеет очень мало последователей» [Яновский 3: 1308]. Кроме эссе «Женщина», об эфире Гоголь упоминал еще раз в «Невском проспекте»: «Они неслись, увитые прозрачным созданием Парижа, в платьях, сотканных из самого воздуха; небрежно касались они блестящими ножками паркета и были более эфирны, нежели если бы вовсе его не касались» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 20].

В «Ночи перед Рождеством» пронизанной изнутри светом оказывается икона Богоматери — «картина <…> Пречистой Девы с Младенцем на руках» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 200]. Этой иконой-картиной восхищается сельский «художник» Вакула в Зимнем дворце:

> Боже Ты мой, какие краски! <…> а голубая так и горит! <…> должно быть, грунт наведен был блейвасом [Гоголь 2009–2010. 1/2: 200].

Замечание кузнеца Вакулы о «грунте, наведенном блейвасом», вполне компетентно: в нем сказались продолжительные (на протяжении нескольких лет) занятия самого Гоголя живописью в Нежинской гимназии и Императорской Академии художеств. Блейвас (блайвайс; *нем.* Bleiweiß) — свинцовые белила. Упоминание о «грунте» из блайвайса подразумевает световую насыщенность картины, эффект *свечения* беловой основы («подложки») из-под слоя красок.

В «Сорочинской ярмарке» «горящий, как огонь», насыщенный, яркий цвет «употреблен» Гоголем в описании демонической «красной свитки»:

> ...Сукно такое, что и в Миргороде не достанешь! а красный цвет горит как огонь, так, что не нагляделся бы! [Гоголь 2009–2010. 1/2: 101][1].

Образ, родственный «транспаранту», выведен еще раз в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»:

> ...Показывался внизу ряд верб; сквозь них, как будто *живая ртуть*, блестел пруд (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 1952с: 345].

Упоминая о «живой ртути» пруда, Гоголь, вероятно, подразумевал употребление этого светоотражающего металла для изготовления зер-

[1] Сходные образы дважды повторяются у Гоголя в «Вечере накануне Ивана Купала»: «...Щеки казачки были свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета, когда умывшись Божьею росою, горит он, распрямляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком...» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 116]; «Пидорка <…> принесла оклад к иконе Божьей Матери, исцвеченный такими яркими камнями, что все зажмуривались, на него глядя» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 116].

кал. Согласно еще одному из словарей, которыми будущий писатель пользовался в школьные годы [Виноградов 2024а: 100–101, 279, 760–761], «изобретение употреблять ртуть к наложению листа оловянного позади стекол зеркальных <…> должно относить к числу <…> удивительных изобретений новейших веков» [Словарь коммерческий...: 323–324]. Образ водного зеркала у Гоголя — один из излюбленных[1]. — Похожая картина появилась позднее в «Мертвых душах»:

> И вдруг промеж дерев — свет, там и там промеж ветвей и пней, точно живое серебро или зеркало. <…> ...Перед ними озеро [Гоголь 2009–2010. 5: 284].

Подобно изображению в камере-обскуре, порождаемому тонким лучом света, «светится» картина, представленная Гоголем в отдельном незавершенном отрывке начала 1830-х гг., начинающемся (судя по всему, не случайно) фразой о «фонаре»:

> Фонарь умирал на одной из дальних линий Василь<евского> острова. <…> ...Белые каменные домы кое-где вызначивались. <…> *Тонкая щель* в ставне, светившаяся *огненной чертою*, невольно <…> заманила заглянуть. <…> Палевые цветы, на белой шелковой, блиставшей блеском серебра материи, *светились из-под газа*. <…> Какие искры пролетают по жилам, когда блеснет среди мрака белое платье! Я говорю — среди мрака, потому что все тогда кажется мраком (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 122–123].

Еще один оптический образ-«транспарант» возник в 1834 г. в «Записках сумасшедшего». Здесь от сияющего образа женщины в белом («...платье на ней было белое, <…> а как глянула: солнце, ей-Богу,

[1] См.: «Пленительно оборотилось все / Вниз головой в серебряной воде...» [Гоголь 2009–2010. 7: 11]; «С изумлением глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем...» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 147]; «Перед ним <Петербургом> со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив» [Гоголь 2009–2010. 7: 512]; «...В <…> лилово-голубой мгле блестел <…> шпиц Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы» [Гоголь 2009–2010. 7: 523]; «...Вся эта куча дерев, крыш, вместе с церковью, опрокинувшись верхушками вниз, отдавалась в реке...» [Гоголь 2009–2010. 5: 243]; и др.

солнце!» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 161]) Гоголь обратился к другому физическому явлению «просвечивающей» оптики. Оценка светящегося феномена тоже меняется. В «Записках сумасшедшего» в качестве искусственного «транспаранта» описана луна — образ которой сопровожден здесь снижающей прозаической «подсветкой» из лампадного («деревянного») масла и «смоляного каната» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 174]. Детальные подробности этого «светильника» («масло» и «канат») создают образ самого небесного светила как горящего «магического фонаря». Лунная «масляная лампа» и ее удушливое горение представляет собой в повести образную характеристику тогдашнего модного литературного явления — «дымного» немецкого романтизма [Гоголь 2009–2010. 11: 234]. Сошедший с ума петербургский чиновник, испытавший на себе игривое воображение романтиков, замечает:

> Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается. <…> Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак, никакого понятия не имеет о луне. Он положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос [Гоголь 2009–2010. 3/4: 174].

Весьма значимы и серьезны наблюдения исследователей по поводу критики Гоголем при создании этого образа западного романтизма. Первым на критику писателя в образе неблаговонной «гамбургской» луны литературного западничества обратил внимание Ф. М. Достоевский[1]. Спустя столетие полемический в отношении к немецкому романтизму смысл был отмечен в гоголевском образе современными исследователями[2].

---

[1] Не без сарказма Ф. М. Достоевский в 1877 г. в «Дневнике писателя» писал: «...Наш европеизм и “просвещенный” европейский наш взгляд на Россию — это все та же еще луна, которую делает все тот же самый <…> хромой бочар <…>, и все так же прескверно делает, что и доказывает поминутно; <…> впредь же будет делать еще сквернее, — ну, и пусть его: немец, да еще хромой, надобно иметь сострадание» [Достоевский: 38].

[2] В 1989 г. А. А. Косоруков по поводу сделанный «в Гамбурге» «луны» замечал: «Планета Мечты была сделана в чужом государстве и не по национальной мерке... <…> ...Когда ее “делают” в Гамбурге, с применением вульгарных материалов, и без всякого учета национальной специфики

Однако в связи с транспарантной гамбургской «луной» до сих пор не было обращено внимание на последующее художническое развитие Гоголем этого образа. О «дымном» немецком влиянии в русской литературе писатель напоминал еще раз в позднейшем послании к С. П. Шевыреву 1843 г. — критику-единомышленнику. В письме к Шевыреву Гоголь вновь обратился к давнему образу чадящего лунного «фонаря». Говоря о господстве в текущей журналистике литераторов-западников — «гегелистов», «шел<л>ингистов» и других «*истов*» [Гоголь 2009–2010. 12: 268], — он снова употребил образ пахучего светильника с горючей смесью из «деревянного» (скипидарного) масла и сала. Убеждая Шевырева, что «современная журнальная литература должна производить в разумном скорее равнодушие <…>, чем какое-либо сердечное огорчение» [Гоголь 2009–2010. 12: 268], Гоголь писал:

> Что ж делать? уже таково стремленье общества быть какими-нибудь *истами.* <…> Но мода <…> не продержится долго... <…> ...Журнальная литература <…> это просто плошка, которая не только <…> плохо горит, но <…> еще и воняет. Один предводитель дворянства, вскоре после 1814 года, дал бал своему дворянству. Внутренность зала ухитрился он осветить сальными[1] плошками в совокупности с скипидарным маслом. <…> ...Однако ж гости <…> заметили, что нестерпимо воняет <…> и предводитель приказал вынести плошки [Гоголь 2009–2010. 12: 268].

Поддельная гамбургская «луна», издающая при горении удушливый запах, с очевидностью соотносится с упомянутым образом «магического фонаря» в «Невском проспекте». Здесь уличный фонарь —

пересаживают на инородную почву, — вместо мечты привлекательной получается нечто вонючее, отталкивающе неприятное. Нечто противоречащее естественной мечте землян, которые поэтому вынуждены оберегать себя от “хромой” мечты — “затыкать носы”» [Косоруков: 212]. Немецкая исследовательница Ф. Карл тоже указывала: «...Гоголь здесь скрыто атакует немецкую романтику, разоблачая один из важнейших топосов, а именно луну, как неряшливо выполненную работу» [Карл: 244]. (Подробнее о критическом отношении Гоголя к западному романтизму см.: [Виноградов 2022].)

[1] Салу и сальным свечам в то время уже предпочитались восковые свечи.

представляющий панорамную «камеру-обскуру» «цивилизованного» (на западный манер), Петербурга[1], — тоже заправлен раздражающим обоняние составом:

> Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее проходите мимо. Это счастие еще, если отделаетесь тем, что зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря, все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект... [Гоголь 2009–2010. 3/4: 39].

В «Мертвых душах» сияющий Петербург, воспетый Гнедичем, тоже представлен в критическом освещении:

> Ну, можете представить себе: <…> какой-нибудь <…> капитан Копейкин и очутился вдруг в столице, которой подобной <…> нет в мире! Вдруг перед ним свет, <…> сказочная Шехерезада. <…> ...Какой-нибудь <…> Невский проспект, <…> шпиц эдакой какой-нибудь в воздухе («огненный столп» Петропавловского собора. — *И. В.*); мосты <…> висят <…> без всякого <…> прикосновения... [Гоголь 2009–2010. 5: 193].

3. Транспаранты и реальность

Сияющие «транспаранты» продолжал находить и отмечать Гоголь и в заграничных странствиях. 23 августа (н. ст.) 1836 г. он писал матери из Женевы:

> Во время захождения солнца снега Альп покрываются тонким розовым и огненным светом. Часто, когда солнце уже совсем скроется и всё уже темно, всё блестит, горы покрыты темным светом, Альпы одни сияют на небе как будто *транспарантные* (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 11: 69].

В повести «Рим» он писал то же самое об Апеннинских горах:

> ...Во всю длину <…> возносились и голубели прозрачные горы, <…> объятые каким-то *фосфорическим* светом (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 3/4: 213].

---

[1] См. раздел 1-й наст. статьи.

Упоминание о «фосфорическом» свете свидетельствует, что, наряду с зрелищными «транспарантами», внимание Гоголя-художника привлекало и это световое явление. Для XVIII — начала XIX в. оно тоже было одним из научных открытий. Упомянутый энциклопедический словарь Н. М. Яновского 1803–1806 гг. (к которому не раз прибегал Гоголь) сообщал:

> Фосфор, *Гр<еческое> Светонос, Светоносец.* <…> Царство прозябаемое представляет нам <…> поучительное зрелище самородных фосфоров в телах мертвых и уже разрушающихся; <…> царство животных изобилует <…> и живыми превосходнейшими фосфорами... <…> ...Множайшее число тел, соделывающихся фосфорическими, найдено в истекшем XVIII столетии, в продолжении которого учинены бесчисленные важнейшие и полезнейшия открытия... [Яновский 3: 1042, 1045].

Наряду с «транспарантами» (и явлениями «фосфена» — упомянутой иллюзии в*и*дения в темноте), Гоголь создал несколько картин и с фосфорическим свечением. Так, кроме повести «Рим», «фосфорический свет» дважды возникает в «Тарасе Бульбе». Во-первых, он появляется в сиянии «живого фосфора» — светлячков — в знаменитой картине южных степей (степь представляется здесь герою вся «усеянная блестящими искрами светящихся червей»[1]). Во-вторых, о «фосфорическом» огне говорится в описании горящих окрестностей осажденного Дубно[2].

Тогда же Гоголь, передавая свои впечатления от картины «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, обратил внимание на образ мертвой красавицы на переднем плане [Гоголь 2009–2010. 6: 292–294]. Этот образ вскоре послужил ему основой для изображения в «Вии» «страшной, сверкающей» красоты мертвой панночки [Гоголь 2009–2010. 6:

---

[1] «Вечером вся степь совершенно переменялась... <…> Если <…> кто-нибудь <…> подымался и вставал на время, то ему представлялась степь усеянною блестящими искрами светящихся червей» [Гоголь 2009–2010. 7: 202; 1/2: 318–319].

[2] «...Огонь <…> освещал *фосфорическим*, лилово-огненным светом спелые грозды слив или обращал в червонное золото <…> желтевшие груши...» (Курсив мой. — И. В.) [Гоголь 2009–2010. 1/2: 342].

439][1]. Мертвая помпеянка Брюллова в свою очередь сравнивалась ранее Гоголем со сверкающим фарфором и светящимся *фосфором*:

> Выпуклость прекрасного тела у него как будто просвечивает и кажется фарфоровою... <…> Свет у него так нежен, что кажется *фосфорическим* (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 294].

Образы транспарантных Альп и фосфорических Апеннин отзываются в «Мертвых душах»:

> ...Вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные <…> небеса [Гоголь 2009–2010. 5: 213].

Кроме письма к матери и повести «Рим», упоминание о сияющих «на небе» Альпах появляется в письмах Гоголя из Женевы к М. П. Погодину и Н. Я. Прокоповичу. В этих посланиях Гоголь дважды упоминает о поразивших его «готических церквях» (что служит их образному сближению[2]):

> Два предмета <…> поразили и остановили меня: Альпы да старые готические церкви [Гоголь 2009–2010. 11: 70];
>
> ...Только ледяные богатыри Альп да старые готические церкви меня поразили [Гоголь 2009–2010. 11: 71].

Спустя некоторое время образы сияющих Альп и Апеннин (предмет внимания Гоголя в письмах, в «отрывке» «Рим», в «Мертвых душах»), определили, вместе с впечатлениями от готики, изображение «прелестного» — «транспарантного» католического храма, появив-

---

[1] См.: [Виноградов 2024а: 134, 431–433].

[2] Еще в 1834 г., характеризуя готику, Гоголь писал: «Здесь одна законодательная идея — высота» [Гоголь 2009–2010. 7: 264]; «...Пламенная <…> вера устремляла все мысли <…> к одному, <…> художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу...» [Гоголь 2009–2010. 7: 255]; «Можно ли <…> гладкое место в природе сравнить [с <…> <видом> горы] с возвыше<нием>...» [Гоголь 1952а: 622]. «...Здание, сделавшееся немного выше обыкновенного, уже приобретает величие...» [Гоголь 2009–2010. 7: 261].

шегося во второй редакции «Тараса Бульбы», в сценах обольщения Андрия [Виноградов 2017–2018. 2: 593–594]. Это изображение тоже во многом напоминает описанные эффекты «магического фонаря», или камеры-обскуры. В частности, с последней этот образ сближают общие «радужные цвета», на которые обращал ранее внимание Гоголь в <Повести о ссоре> при описании темной комнаты-«обскуры» Ивана Никифоровича:

> Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кадильный дым остановился в воздухе радужно освещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом [Гоголь 2009–2010. 1/2: 349].

Описание световых эффектов в темном храме осажденного города прямо повторяет и уже упомянутый образ из гоголевского «Кровавого бандуриста» могильного монастырского подземелья — пещеры, захлопнувшейся подобно «крышке гроба» (куда предводитель польского отряда поместил пойманного пленника) [Гоголь 2009–2010. 7: 90]. Как и Андрию в «Тарасе Бульбе», оказавшемуся в сетях поляков, — которому видятся в темноте падающие на пол из цветного окна «голубые, желтые и других цветов кружки света», — пленнику в «Кровавом бандуристе» в беспросветном мраке пещеры показывается «стройный переплет окна», с угасающей «лазурью» и усеивающей черноту светлыми «кружками» — «желтыми, или голубыми, или неопределенного цвета крапинами» [Гоголь 2009–2010. 7: 90].

Важно подчеркнуть, что картины «ночного в*и*дения», призрачного света в «Кровавом бандуристе» и «Тарасе Бульбе» имеют у Гоголя еще одно предваряющее, не менее значимое описание. Воспользовавшись в эпизоде прельщения Андрия сценой из «Кровавого бандуриста» (эту перекличку отметил еще в 1890 г. В. И. Шенрок [Шенрок: 257]), Гоголь в видениях пленника пересказал строки своей ранней статьи «О поэзии Козлова». В ней Гоголь изобразил картину ярких цветов и красок, представляющуюся слепому поэту в кромешной тьме:

> Он <…> часто собирает в один момент все исчезнувшее, <…> представляет его во всем ослепительном блеске, <…> <но> глядя на радужные цвета и краски, которыми <…> блещут его роскошные картины <…>, тотчас узнаешь <…>, что они уже утрачены для него навеки: зрящему никогда не показались бы они в таком ярком и <…> увеличенном блеске (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 74].

Оптические эффекты во всех трех произведениях — в статье о поэте-слепце И. И. Козлове, в «Кровавом бандуристе», в «Тарасе Бульбе» — перекликаются и умножатся. Особенно это сказывается в сугубой «оптике» «Кровавого бандуриста», где к цветным видениям мрака (зрительной иллюзии «фосфена») добавляется уже отмеченный образ «микроскопа» — сквозь который зрителю предстает «чудное» изображение «крылышка или ножки насекомого». «Увеличивающие» картины поэзии Козлова (а также сочинений Пушкина, Жуковского, самого Гоголя) вновь обретают тут материализованный визуальный контекст — сравниваются с действием оптического прибора.

Увеличивающую *транспарантную* панораму, соответствующую эстетическому и духовному прельщению Андрия в «Тарасе Бульбе», Гоголь представил еще раз в повести «Рим». Римские дома и виллы здесь сияют сквозь «покрывало» «тонкого голубого воздуха», арки водопроводов висят «как бы *наклеенные* на блистающем серебряном небе» (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 3/4: 195–196] и пр. По свидетельству современников, этот эффектный пейзаж был внесен Гоголем в повесть под впечатлением скоропостижной смерти в Риме от южной лихорадки юного архитектора М. А. Томаринского [Виноградов 2017–2018. 3: 555–559]. Из потухающей «масляной лампы» (laterna magica) римской панорамы здесь опять неожиданно появляется тот, кто «зажигает лампы» на Невском проспекте [Гоголь 2009–2010. 3/4: 90], — прямо в лицо зрителю вдруг вылетает «насекомое <…> известное под именем дьявола» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 196] — т. е. является сам «повелитель мух» Веельзевул, с слугами-насекомыми («веел<ь>зевул <…> идол мух <…> якоже сказуется имя его» [Димитрий Ростовский 2: 518 об.][1]). При этом заключительные слова о «южной лихорадке» непосредственно отсылают к смерти Томаринского:

[1] См. также: Лк. 11, 15; [Гоголь 2009–2010. 9: 502–503]; [Надеждин: 204].

> ...Потухали вмиг померкнувшие поля, <…>, над развалинами огнистыми фонтанами подымались светящиеся мухи, и неуклюжее крылатое насекомое, несущееся стоймя, как человек, известное под именем дьявола, ударялось без толку ему в очи. Тогда только он чувствовал, что наступивший холод южной ночи уже прохватил его всего, и спешил в городские улицы, чтобы не схватить южной лихорадки [Гоголь 2009–2010. 3/4: 196–197].

О кончине еще одного близкого знакомого в Риме, юного графа И. М. Виельгорского, Гоголь писал ранее М. П. Балабиной:

> ...Я ни во что теперь не верю, и, если встречаю что прекрасное, тотчас же жмурю глаза и стараюсь не глядеть на него. От него несет мне запахом могилы [Гоголь 2009–2010. 11: 232–233].

Об этом «запахе моголы» — «запахе гнили» — Гоголь упоминал, опять-таки, в «Кровавом бандуристе», в описании мрачного подземелья с угасающими световыми картинами:

> Запах гнили пахнул так сильно, что сначала заняло у всех дух. <…> ...Свет пропал, и мрак поглотил пещеру [Гоголь 2009–2010. 7: 89].

В другом произведении, эссе «Ночи на вилле», Гоголь, вспоминая о смерти Виельгорского, еще раз замечал:

> Милый мой молодой цвет! Затем ли пахнуло на меня вдруг это свежее дуновение молодости, чтобы <…> я погрузился еще в большую <…> остылость... <…> Так угаснувший огонь еще посылает на воздух последнее пламя, озарившее трепетно мрачные стены, чтобы потом скрыться навеки... [Гоголь 2009–2010. 7: 529].

Образы гаснущей жизни, навеянные смертями в Риме юношей Томаринского и Виельгорского, напоминают три соответствующие картины — во-первых — пребывание в мрачной темнице пленника в «Кровавом бандуристе», во-вторых — прельщение гибнущего Андрия в «Тарасе Бульбе», в-третьих — «магический фонарь» петербургских соблазнов — причину гибели обольщенного художника.

«Транспарантные» гоголевские образы этим не исчерпываются. В «Мертвых душах», кроме «сияющих гор», картины возникают еще не раз. В пятой главе — это вновь описание красавицы:

> Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и <…> белел <…> прозрачною белизною, когда <…> только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы <…>; <…> ушки <…> сквозили, рдея проникавшим их теплым светом [Гоголь 2009–2010. 5: 88].

В шестой главе, в описании сада Плюшкина, упоминается также лист молодого клена, который «солнце превращало <…> в прозрачный и огненный, чудно сиявший в <…> густой темноте» [Гоголь 2009–2010. 5: 110]. В начальной главе второго тома в широкой «географической» панораме изображаются «золотые прорезные кресты» церкви, которые сверкают «издали <…> на воздухе», словно «ни к чему не прикрепленное, висевшее золото» [Гоголь 2009–2010. 5: 242–243, 371].

Закономерным для Гоголя — посетителя классов Академии художеств в 1830–1833 гг. — было последующее многолетнее — дружеское и тесное — общение в России и за границей с известными русскими художниками А. Г. Венециановым, К. П. Брюлловым, Ф. А. фон Моллером, А. А. Ивановым, И. К. Айвазовским и др. В 1838 г. Гоголь посетил «между прочим <…> знаменитый голубой грот на острове Капри» [Гоголь 2009–2010. 11: 168]. О лазурном свечении этого грота он мог читать еще в 1830-х гг. в Петербурге. Голубой, или Лазоревый грот на Капри (Blue Grotto, Grotta Azzurra; *um.*) известен с древности, но местной достопримечательностью он стал лишь с 1820-х гг., после посещения его немецким писателем А. Копишем. Об этом природном оптическом явлении «Северная Пчела» в 1833 г. в специальной статье «Лазурный грот на острове Капри» сообщала:

> ...У ног ваших море, как голубое, светлое, блестящее небо, коего волны, при каждом ударе весла, отливаются пурпуром. <…> Привыкшие к тому, чтобы свет падал сверху, вы наполняетесь чудесным изумлением при виде света, исходящего из глубины моря. Чрез малое время <…> сей феномен становится еще удивительнее: свод принимает синеватый блеск, и весь грот будто освещен спиртовым пламенем [Лазурный грот...: 1008].

Рис 1. И. К. Айвазовский. Голубой грот на острове Капри. Холст, масло. 1841 г. Донецкий областной художественный музей, Донецк

Гоголь вскоре после посещения Лазоревого грота писал матери:

> Темнота порядочная, но воды ярко, ярко голубые и казались освещенными снизу каким-то голубым огнем. Эффект был удивительный [Гоголь 2009–2010. 11: 169].

Немного позднее, в 1841 г., неаполитанский грот был запечатлен И. К. Айвазовским на картине «Голубой грот на острове Капри». Тогда же Айвазовский написал и свой знаменитый «Хаос» — картину сотворения Богом *света*. В основу нового полотна, содержание которого было подсказано Айвазовскому, по-видимому, Гоголем [Виноградов 2017–2018. 3: 507–510], были положены начальные строки Библии:

> Земля же бе невидима и неустроенна, и тма вверху бездны, и Дух Божий ношашеся вверху воды. И рече Бог: да будет свет. И бысть свет (Быт. 1, 2–3) (ср.: [Гоголь 2009–2010. 9: 143]).

**Рис. 2. И. К. Айвазовский. Хаос (Сотворение мира). Бумага, масло. 1841 г.
Музей армянской конгрегации мхитаристов,
о. Сан-Ладзаро-дельи-Армени, Венеция**

Айвазовский познакомился с Гоголем осенью 1840 г.; общался с ним весной 1841 г.[1] По свидетельству Ф. И. Буслаева, Гоголь говорил тогда (судя по всему, в присутствии Айвазовского), что при изображении пейзажа художник должен «схватить» на полотне «солнце» [Виноградов 2017–2018. 3: 530].

С содержанием «Хаоса» Айвазовского и выпиской Гоголя первых строк Библии [Гоголь 2009–2010. 9: 143] соотносятся строки св. апостола Павла во Втором послании к Коринфянам:

[1] См.: [Виноградов 2017–2018. 3: 460–462, 465–467, 506].

> ...Бог, повелевший из тьмы воссиять свету, озарил и наши сердца, дабы просветить нас познанием славы Божией в лице Иисуса Христа. <…> ...Сокровище сие мы носим в глиняных сосудах... (гл. 4, ст. 6–7; цит. по: [Новый Завет: 678]).

Последние строки Гоголь той же весной 1841 г. (когда общался с Айвазовским) прямо употребил в письме к С. Т. Аксакову:

> ...Пусть за мною приедут Михаил Семенович и Константин Сергеевич... <…> Они сделают небесполезное дело. Они привезут с собой *глиняную вазу*. Конечно, эта ваза теперь вся в трещинах, довольно стара и еле держится; но в этой вазе теперь заключено сокровище... [Гоголь 2009–2010. 11: 337–338; курсив мой. — *И. В.*].

Добавим, что в 1849 г. Гоголь сделал еще один светящийся транспарант — для детей А. О. Смирновой, «выдумав» для них тогда «луну»:

> ...Достал пустой круглый ящик, в котором были привезенные им из Константинополя лакомства (халву и рахат-лукум), вынул дно ящика, наклеил бумагу, намазал ее маслом и приклеил огарок. Дети были вне себя от восторга... [Виноградов 2017–2018. 6: 333].

В том же году, конспектируя книгу П. С. Палласа «Путешествие по разным провинциям Российского государства в 1768–1773 гг.», Гоголь еще раз обратил внимание и на свечение «фосфора»:

> Каспийское море <…> цветом серо-зеленое... <…> Сказывают, что иногда и летом бывает виден фосфорный свет морских волн [Гоголь 2009–2010. 8: 388].

Ранее, в 1847 г., он писал графине А. М. Виельгорской из Остенде, с берегов Северного моря:

> Море здесь <…> издает фосфорический свет... [Гоголь 2009–2010. 14: 423].

В целом можно заключить, что «транспарантные» и «фосфорические» картины носят у Гоголя характер двоякий и амбивалентный: одни позитивны, отражают светоносное начало самой жизни, другие — негативны и пагубны: «...Сам бо сатана преобразуется во ангела светла» (2 Кор. 11, 14).

4. Теория света и христианская традиция

Само по себе движение от физической оптики к духовной было, в числе прочего, подсказано Гоголю, вероятно, опять-таки Державиным (еще в юности, т. е. в школьные годы). В ранее упомянутом нами стихотворении, посвященном laterna magica, — «Фонарь», Державин писал:

> Не обавательный ль, волшебный, / Магический, сей мир, фонарь? / Где видны тени переменны, / Где веселяся ими Царь, / Иль Маг какой, волхв непостижный, <…> Планет круг тайно с высоты / Единым перстом обращает, / И земнородных призывает / Мечтами быть, иль зреть мечты! [Державин 1808: 174][1].

Обнимая единым взглядом «мечты» и соблазны мира, Державин убеждал:

> Не лучше ль блеском их не льститься; / Но Зодчему тому дивиться, / Кто создал столь прекрасный мир? [Державин 1808: 175].

Высказано предположение[2], что в создании этих картин Державин следовал сочинениям блаженного Августина, одного из отцов и учителей Церкви, в частности, его «Исповеди» (в переводе на русский язык 1787 г.):

> ...Вопиют небо и земля, что они сотворены, <…> что <…> не сами себя сотворили... [Августин: 404].

---

[1] Державинская картина, как указывалось, в свою очередь напоминает изображение в «Страшной мести» звезд и месяца в замке волхвующего колдуна (см. раздел 2-й наст. статьи).

[2] См.: [Поташова: 15].

С трудами блаженного Августина был знаком и Гоголь [Виноградов 2025a: 83–87].

Отличаясь глубоким интересом к оптическим явлениям, Гоголь был, скорее всего, знаком и с современными ему теориями света. Не будет безосновательным предположить, что ему была известна «феория света и цветов» русского шеллингиста Д. М. Велланского (наст. фамилия — Кавунник; 1774–1847). В теории Велланского встречается, в частности, положение о родственности макрокосма окружающего мира микрокосму человека — тезис, близкий к гоголевскому пониманию «душевного города»[1] (см. подробнее: [Виноградов 2025b]).

Изложенная Велланским теория претендовала на то, чтобы проникнуть в самые тайны мироздания. Последователь Шеллинга тоже обращался к Священному Писанию (как Гоголь, подсказавший Айвазовскому «сюжет» картины «Хаос»):

> Начальное действие миротворения, коим из беспредельной и вечной идеи Творческого могущества произведены ограниченные и временные существа, есть свет... <…> Как слово обнаруживает мысль человека, так свет показывает творящую идею Бога. *И рече Бог: да будет свет! И бысть свет* [Велланский 1831a: 414, 416; 1831b: 100, 102].

В дополнение, указывая на *философские* истоки своей теории, Велланский сообщал:

> Натуральная Философия, исследующая идеальные начала вещей, показала, что идея света есть собственный предмет умозрения — и *Шеллинг*, в философических своих сочинениях, представил первый существенное значение света, которой *Окен* изложил потом сообразно видимым формам его явлений. Мысль человеческая, по беспредельному кругу ее действий, несметной скорости и беспрепятственной проницательности, подобна

[1] Ср.: «Все содержание общего мира находится в человеке, составляющем частный, но полный мир; и те же происшествия в обоих, но совершаются только особливым, каждому свойственным, образом. Посему рассматривание человека руководствует к познанию общей природы: равно как и человек, во внутреннем его значении, познается помощию сведения о естественных предметах, вне его находящихся» [Велланский 1831a: 413; 1831b: 99–100].

свету, который в общей неорганической природе есть то самое, что в человеке, как совершеннейшем органическом мире, оказывается мыслию [Велланский 1831a: 411; 1831b: 98];

...Настоящее понятие о вещах приобретается только истинным просвещением, которое есть внутренняя ясность духа человеческого, однородная с внешним сиянием света [Велланский 1831a: 410; 1831b: 51].

Кроме того, теория Велланского содержала реформаторские идеи немецких романтиков, конкретно, В. Г. Вакенродера, причислявшего светских художников едва ли не к лику святых:

Искусственные предметы возделываются духом человеческим так, как натуральные вещи творятся Духом Божиим; и человек, *созданный по образу и подобию Божию,* есть смертный зиждитель культуры: подобно как Бог, предвечный Творец натуры. Эстетическое произведение зарождается в мыслях артиста, которые начертывают план его развития и располагают действиями, совершающими оное [Велланский 1831a: 414–415; 1831b: 101].

Хотя в книге Велланского предпринималась попытка связать «теорию света» с духовными явлениями — что определенно не могло не быть близко Гоголю, — однако шеллингианская теория даже своей религиозной метафизикой вряд ли способна была привлечь серьезное внимание писателя. Отвлеченной, умозрительной схоластике Гоголь предпочитал представления о роли и природе образа, образного восприятия, сложившиеся в православной традиции. Наследование этой традиции прямо обусловливало органичную связь физической оптики Гоголя с «оптикой» духовной.

5. Проблема «преувеличения»

Как уже отмечалось, гений Пушкина Гоголь характеризовал, употребляя образы оптики: поэт отражал жизнь, как «ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [Гоголь 2009–2010. 7: 274]. О переводе В. А. Жуковским «Одиссеи» Гомера Гоголь тоже замечал:

Переводчик незримо стал как бы истолкователем Гомера, стал как бы каким-то *зрительным, выясняющим стеклом* перед читателем, сквозь ко-

торое еще определительней и ясней выказываются все бесчисленные его сокровища (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 27].

Подобным образом — прибегая к оптическим сравнениям — Гоголь характеризовал и живописную силу образов в трудах немецкого историка А. Л. Шлецера:

> Он имел достоинство в высшей степени сжимать все в малообъемный *фокус* и двумя, тремя яркими чертами <…> обозначать <…> событие и народ (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 319].

О писательской оптике идет речь и в «Мертвых душах», в главе о Манилове, где говорится о «легкости» изображения «характеров большого размера» и, напротив, — затруднительности рисовать «господ», похожих друг на друга:

> Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд [Гоголь 2009–2010. 5: 24].

Этот «выпытывающий», оптически-увеличивающий взгляд Гоголь в полной мере употребил в «Шинели», изобразив, как под «микроскопом», тип мелкого чиновника Акакия Акакиевича. Из сравнения рассказчика следует, что на ничтожное чиновное «существо» Башмачкина не обратил бы внимания даже «естествонаблюдатель, не пропускающий посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в *микроскоп*» (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 3/4: 141].

Кроме Пушкина, Жуковского, Шлецера, «чистым зеркалом природы» Гоголь называл также Брюллова [Гоголь 2009–2010. 6: 295], Шекспира, Филдинга, Сервантеса и др. Безусловно, определение их художественных гениев являются одновременно автохарактеристикой самого Гоголя. Сходство обнаруживается даже в том, что, по словам самого писателя, его «оптика» тоже носила «очищающий» и «увеличивающий» характер. В свое время этот «оптический» талант Гоголя отметил, по его собственному свидетельству, именно Пушкин. В одном из «Четырех писем к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» Гоголь писал:

> Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем [Гоголь 2009–2010. 6: 81].

«Увеличительная оптика» Гоголя тоже носила характер духовный. Так, в частности, скорее «оптический», чем «математический» контекст подразумевает характерное гоголевское высказывание о «преувеличенье» грехов, вложенное в уста одного из героев «Театрального разъезда...». Речь здесь идет не столько о количественном умножении представляемых в воображении грехов, сколько об их зрительном приближении — детальном рассмотрении недостатков под «микроскопом»:

> ...Без глубокой сердечной исповеди, без христианского сознания грехов своих, без *преувеличенья* их в собственных глазах наших не в силах мы возвыситься над ними, не в силах возлететь душой превыше презренного в жизни (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 3/4: 450–451].

Негативные явления, обличаемые Гоголем в его произведениях, никогда не были произвольным «гротеском» или случайной, в духе игривого немецкого романтизма, выдумкой писателя. Об этом свидетельствует целый ряд наглядных примеров, указывающих, что эксцентричного «преувеличенья» в художественных образах Гоголя-реалиста сравнительно с действительностью не было. Приведем четыре таких примера.

1. Дьячок-рассказчик «Вечеров на хуторе близ Диканьки» замечает о светских «умниках»: «пописывают по судам и читают даже гражданскую грамоту», но «если дать им в руки простой Часослов, не разобрали бы ни аза в нем» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 114]. Городничий в «Ревизоре» говорит то же о купцах: «“Отче наша” не знаешь, а уж обмериваешь» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 289]. — По свидетельству одного из друзей Гоголя, преподобного Макария Алтайского (Глухарёва), при приезде его в 1844 г. в Болхов, Орловской губернии, прибывшего встретил один из *представительных* обывателей города, который не знал даже сло-

восочетания «Символ веры», а из молитв назвал только «Вотчу» (под этим варваризмом он подразумевал молитву «Отче наш...»): «*Верую* не прочитаю, а *Вотчу* знаю» [Макарий: 50].

2. В «Мертвых душах» Манилов говорит о полицеймейстере: «Мы у него проиграли в вист вместе с прокурором и председателем палаты до самых поздних петухов» [Гоголь 2009–2010. 5: 29]. — Ф. В. Чижов по приезде в Петербург в 1827 г. писал, не без негодования, матери: «Здесь все равно, что Страстная, что Святая неделя, здесь не почитают за непременный долг идти к заутрене в Светлое Воскресенье, сидят часов до 12-ти или 2-х ночи в Страстную субботу за картами и проч.» [Симонова: 20].

3. Манилов хвалит знакомого за карточные «подвиги»: «...Очень, очень достойный человек» [Гоголь 2009–2010. 5: 29]. — Князь П. А. Вяземский свидетельствовал: «Карточная игра в России есть часто оселок и мерило нравственного достоинства человека. “Он приятный игрок” — таковая похвала достаточна, чтобы благоприятно утвердить человека в обществе» [Вяземский: 96].

4. В том же «Ревизоре» Городничий рассуждает о взятках: «Это уже так Самим Богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 289]. — Князь В. Ф. Одоевский в 1838 г. записал в дневнике: «Я заметил, что в Петербурге называют либералами тех, которые не берут взяток... <…> Да — это либерализм во времени общей безнравственности и бесстыдной наглости» [Одоевский: 396].

Останавливаясь еще раз на проблеме «увеличительного стекла» русской поэзии, Гоголь в другой статье «Выбранных мест...» замечал:

> Дело странное: предметом нашей поэзии все же были мы, но мы в ней не узнаем себя. Когда поэт показывает нам наши лучшие стороны, нам это кажется преувеличенным, и мы почти готовы не верить тому, что говорит нам о нас же Державин. Когда же выставляет писатель наши низкие стороны, мы опять не верим, и нам это кажется карикатурою. Есть, точно, в том и другом как бы какая-то преувеличенная сила, хотя в самом деле *преувеличенья нет*. Причиною первого то, что наши лирические поэты, владея тайной прозревать в зерне, почти неприметном для простых глаз, будущий великолепный плод его, выставляли очищенней всякое свойство наше. Причиной второго то, что сатирические наши писатели, нося в душе своей, хотя еще и неясно, идеал уже лучшего русского человека, видели ясней всё

дурное и низкое русского действительного человека (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 289].

Обладавший синкретическим образным мышлением, органической способностью зрительного представления[1] Гоголь не раз размышлял об этой своей художнической особенности. В зрелый период творчества роль самой словесности он определял как «*образ,* которым передает человек человеку все им узнанное, найденное, почувствованное и открытое, как в мире внешних явлений, так и в мире явлений внутренних, происходящих в собственной душе его»:

> Ее дело в том, чтобы передать это в виде яснейшем, живейшем, способном остаться навеки в памяти [Гоголь 2009–2010. 6: 323].

Здесь первостепенным для Гоголя был вопрос о духовно-нравственном значении увиденного и сохраненного в памяти. Размышляя о способности образа, созданного художником, оставаться в сознании «навеки», Гоголь, опять-таки, предупреждал о злоупотреблении этим всепроникающим свойством художественности. В своем «Завещании» он писал:

> Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся... [Гоголь 2009–2010. 6: 11–12].

Гоголь подразумевал, в числе прочего, басню И. А. Крылова «Сочинитель и разбойник», в которой баснописец «укорял» писателя «за развратное и злое» употребление таланта [Гоголь 2009–2010. 6: 181]. Речь в басне идет о писателе, «яд» которого, впитываемый из его произведений новыми поколениями читателей, «не только не слабеет, но, разливаясь, век от веку лютеет» [Крылов: 219].

О влиянии образа, как положительного, так и отрицательного, в Четьих-Минеях св. Димитрия Ростовского говорится: те, что посещают недостойные зрелища, неизбежно изменяются к худшему, потому что «вещам, там бываемым, прилежно внимают» и хранят их «во всегдашней памяти» [Димитрий Ростовский 1: 413]. Христианину, напротив,

[1] См. подробнее: [Виноградов 2024b: 45–74; 2025b: 256–257].

следует с тем же постоянством держать в уме одухотворяющие примеры, образцы подвижничества: как «иконописцы образ, <…> дымом и сажею <…> очерненный, отирают и очищают, тако ты святых мучеников памяти употребляй»:

> Аще бо кто на воинов в бранех и борениях <…> по вся дни смотрит, той сластей похотию никогдаже одержим будет... [Димитрий Ростовский 1: 413].

Стремясь искоренить посеянные ранее негативные примеры, святые неуклонно «заменяли» их иными, достойными подражания образами:

> ...Якоже бех многим образ беззакония, сице темже буду изряден образ покаяния (житие преподобномученицы Евдокии Илиопольской [Димитрий Ростовский 3: 5]).

Образы христианского благочестия призваны вытеснить, порой ценой самой жизни подвижника, те пагубные образные представления, которые служили противоположным началам. Одним из многочисленных примеров такого «вытеснения» дурного добрым является в Четьих-Минеях житие еще одной мученицы — святой Дорофеи Кесарийской. Здесь говорится, как мучитель угрожал подвижнице, что лютые страдания, которые ее ожидают, станут для окружающих «образом страха», — на что та представила ему в ответ иной, спасительный «устрашающий» образ:

> Буду образ страха Божия всем верным, да боятся Бога, ярых же человеков да не боятся [Димитрий Ростовский 2: 469 об.].

6. «Другое лица Христова подобие»

Отмеченное представление о словесности как «сумме всего духовного образования человека» [Гоголь 2009–2010. 6: 323] связано с религиозно-педагогическими воззрениями Гоголя. Основы его духовной «оптики» тоже носят характер религиозный и предполагают осмысление богословское. Противостояние христианских представлений и образов мирским соблазнам зиждется на важнейшем догмате христианства —

Боговоплощении. В воплощении Сына Божия, принявшего образ человека, совершилось приобщение невидимого Бога к природе и «оптике» зримого мира. Как писал Гоголь, в явлении Христа Создатель предстал «лицом к человекам <…> в образе <…> созданья Своего, созданного по Его образу и подобию» (<Размышления о Божественной Литургии> [Гоголь 2009–2010. 6: 350]). Среди многочисленных оптических и «фотографических» явлений, присущих окружающей действительности (составляющих предмет живописи и светописи), одним из наиболее значимых свидетельств единения в таинстве Боговоплощения физического и духовного миров является икона Спаса Нерукотворного: образ, отпечатавшийся на ткани, которой Спаситель, умывшись, вытер лицо. В Четьих-Минеях о запечатлении Христом Своего лика на убрусе говорится:

> ...Желание Автариево и иконописцево исполняя, Господь, повеле принести воду и умы превятое лице Свое, и отре поданным ему убрусом четверочастным. О чудо! простая вода на шаровное устроение вап (на изобразительное действие красок. — *И. В.*) преложися, и изобразися на убрусе том Божественного лица пресвятое подобие [Димитрий Ростовский 4: 521].

Светоносное начало Первоисточника, явившее себя в Нерукотворном образе, продолжило свое действие и спустя несколько столетий, в течение которых икона была сокрыта от посторонних глаз за каменной кладкой, «керамидой»:

> Епископ <…> керамиду отъемь, обрете пречистый и пречестный образ Христов цел и невредимый, <…> еще же *и на керамиде оной,* еюже образ заложен бяше, *другое лица Христова подобие таковоеже изобразися нерукотворенно* (Курсив мой. — *И. В.*) [Димитрий Ростовский. 4: 522].

Воплощение Спасителя, «Иже есть образ Бога Невидимого» (Кол. 1, 15) («...Открылись у них глаза, и они узнали Его. Но Он стал невидим для них»; Лк. 24, 31), — и нерукотворное Его изображение на полотне и камне — составляют краеугольные основы христианского иконопочитания.

В православном богословии иконы наглядно утверждается то, что человек создан по образу и подобию Божию — несет на себе отпечаток

этой божественности — тот более или менее зримый «первообраз», который каждый может исказить в себе, отступив от Отеческого замысла о нем Творца:

> Бог нас создал и образом Своим украсил... [Димитрий Ростовский 1: 55]
>
> ...Не подобает нарицати скверна или нечиста ни единого человека [Димитрий Ростовский 1: 74];
>
> ...Яко из начала Бог человека сотворил по образу Своему, чесо бо ради друг другу покланяемся; <…> образа честь на первообразное преходит... <…> ...Почитание тое на истинное первоизображение преходит [Димитрий Ростовский 4: 522 об.–523].

Этот догмат составляет основу иконописания. В свою очередь «живые образы» самоотверженного стояния подвижников за чистоту и правду — в чаемом обретении подобия Божия [Димитрий Ростовский 1: 296 об.] — являются средоточием христианской агиографии. Так, житие св. Алимпия (Алипия), иконописца Печерского, святитель Димитрий Ростовский начинает со слов о том, что преподобный, будучи «подражателем <…> Божественному Луце евангелисту» (который писал иконы Божией Матери и св. апостолов Петра и Павла), воплощал образы добродетели не только в создаваемых иконах, но и в своей душе:

> ...Сотворшему ны по образу Своему и по подобию Господу, такожде работаше, изобразуя чудовторно не точию лица святых на иконах, но и добродетели техже на души своей [Димитрий Ростовский 4: 526–526 об.].

Об этом же повествует тропарь святому:

> Зраки изобразуя святых на дщицах, сих благодеяния <…> написовал еси на скрижалех <…> сердца... [Службы...: 103].

Таким же путем «воображения» в себе Христа воспитывались и другие подвижники, по слову св. апостола Павла: «Чадца моя, имиже паки болезную, дондеже вообразится Христос в вас» (Гал. 4, 19). Священномученик Ириней Лионский, отец Церкви, раннехристианский богослов, «о Христе Спасителе <…> на сердце своем паче, неже на хартиях, написоваше» [Димитрий Ростовский 4: 541 об.–542].

Преподобный Поликарп Печерский, составитель жизнеописаний Киево-Печерских отцов, не только «многих добродетельных образов <…> Печерских святых <…> пред очесы своими <…> всегда имый», но и сам «образ бяше всем всех добродетелей» [Димитрий Ростовский 4: 396–397]. Преподобный Нестор-Летописец, первый прославивший «черноризцев Печерских», «святолепныя тех жития не токмо тростию на хартии, но и, равноподвижными делы, на непорочней души своей написа» [Димитрий Ростовский 1: 271].

Очевидно, что соединение у Гоголя физической и духовной «оптики» — наглядного, зримого изображения и внутреннего, духовного «преображения» — главной, по убеждению писателя, цели литературного произведения — восходит именно к этой традиции. Тесная связь внешнего облика святого с его подвигом, т. е. с внутренним содержанием образа, — неотъемлемая черта христианской агиографии. Преподобный Антоний Великий, говоря об определяющем значении, которое имеет для благочестивой жизни подвижника «зримый» первообраз, подчеркивал, что в этот образ должно всматриваться постоянно, как в *зеркало*, т. е. подвиги святого и его нравственный, да и внешний облик должны быть образцом для подражания:

> ...Сие в себе размыслив, яко подобает рабу Божию великаго Илию подражати, и того образ имущи, к нему, аки к зерцалу, житие свое слагати... [Димитрий Ростовский 2: 333–333 об.].

Святитель Афанасий Великой — это, по определению Четий-Миней, «живый и бессмертный добродетели образ, всякаго к Богоугождению восставити могущь» [Димитрий Ростовский 2: 344]. Преподобный Максим Исповедник — «иже бо в животе своем свет бе миру» — тоже «и по преставлении <…> светит образом добродетель<ь>ного и многострадал<ь>ного жития своего» [Димитрий Ростовский 2: 391].

Гоголь в начале 1840-х гг., познакомившись с известным христианским сочинением VI в. — «Увещательными главами» диакона Агапита св. правоверному царю Юстиниану, — тоже писал, что «бдительную» душу царя можно сравнить с зеркалом, освещаемым Божественным светом (отсюда благочестивый царь черплет свои «суждения о делах») [Гоголь 2009–2010. 9: 11, 14, 800]. В другой выписке, «Приготовление к исповеди и причащению», Гоголь замечал:

> Христианин! твое зеркало суть Господни заповеди; если положишь их пред собою и будешь смотреться в них пристально, то они откроют тебе все пятна, всю черноту, все безобразие души твоей [Гоголь 2009–2010. 9: 93].

Современный исследователь [Воропаев: 11–12] пишет, что эти мысли прямо повторил Гоголь в 1844 г. в письмах к друзьям — М. П. Погодину [Гоголь 2009–2010. 12: 541–542] и А. О. Смирновой [Гоголь 2009–2010. 13: 69].

7. Духовная «шлифовка» и образование

Задаче «отражения» в человеке образа Христа, т. е. восстановления в человечестве подобия Божия, должна служить, по Гоголю, вся система общественного воспитания. Поэтому, наряду с личным образованием человека, следующего примерам святых, Гоголь в своих «малороссийских» повестях позитивно оценивал и ту школьную «*шлифовку*» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 313], которую получают в духовном учебном заведении, в Киевской академии, герои «Тараса Бульбы» и «Вия». Установлено, в частности, что для создания картин бурсацкого быта в этих повестях Гоголь использовал свой личный опыт. Многие черты киевской бурсы он воспроизводил по воспоминаниям о своей alma mater — Гимназии высших наук в Нежине (обладавшей правами университета). Воспитание в гимназии, определяемое самим уставом, во многом напоминало семинарское [Виноградов 2018–2018. 1: 325–331].

Во «Взгляде на составление Малороссии», говоря о сплочении Южной Руси, Гоголь замечал:

> Религия <…> более всего связывает и образует народы... [Гоголь 2009–2010. 7: 160].

Гоголь подчеркивал, что христианская вера может служить не только к сплочению отдельной нации, но и к объединению — и даже «слитию» — разных народов [Гоголь 2009–2010. 8: 158]. Один из показательных примеров такого единения в вере — закон, изданный благочестивым царем Авраамием по совету святителя Григория Омиритского. Согласно этому объединительному закону (о котором сообщается в Четьих-Минеях), никто из крещеных евреев не должен

избирать для своей дочери «мужа от рода еврейска» — «но от христианских сынов зятя себе да воз<ь>мет»:

> ...И сыну еврейску да не вземлет невесты от дщерей еврейских, но от христианских да ищет, <…> да род еврейский, со христианы смесився, забудет по многих летех древнюю ветхозаконную веру и обычаи [Димитрий Ростовский 2: 153].

В другой статье, посвященной истории Средних веков, Гоголь указывал, что владычество единой плодотворной мысли — владевшей христианскими народами во времена Крестовых походов — стирает случайные разногласия между людьми:

> ...Ни одна из страстей, ни одно собственное желание, ни одна личная выгода не входят сюда: все проникнуты одною мыслию — освободить Гроб Божественного Спасителя! <…> Владычество одной мысли объемлет все народы [Гоголь 2009–2010. 7: 181].

В позднейшем наброске «А чем же, скажи, хороша религия?» (набросок построен Гоголем в виде вопросов и ответов) он писал:

> — А чем же, скажи, хороша религия?
>
> — А тем именно, что подчиняет всех одному закону, что всех соединяет хотя в одном. Без нее общество не может существовать, потому что всякий человек имеет свои идеи, и что ни человек, то и думает инако и хочет строить по своему плану все общество [Гоголь 2009–2010. 9: 707].

В 1808 г. статс-секретарь Императора Александра I М. М. Сперанский, говоря о недостатках частного, домашнего воспитания, докладывал Государю:

> Способ сей неудобен <…> потому, что он не оставляет правительству средств наблюдать за духом воспитания и приводить юношество к некоторому единообразию общественных правил [Алешинцев: 731].

Над вопросом «единообразия общественных правил» размышлял, на протяжении всего творчества, и Гоголь. Главной в этой проблеме

он считал духовную составляющую. Писатель указывал на необходимость примиряющей людей религиозной, воспитательной дисциплины, единой цели служения. Состав сплоченной в единое братство Запорожской Сечи Гоголь, в частности, определял как весьма разношерстный — однако ставший единым целым благодаря общей вере и цели:

> Дикий горец, ограбленный россиянин, убежавший от деспотизма панов польский холоп, даже беглец исламизма татарин <…> положили первое начало этому <…> обществу <…> постановившему целью, подобно орденским рыцарям, вечную войну с неверными [Гоголь 2009–2010. 7: 166].

В <Программе университетских лекций по истории Средних веков> одним из благотворных «следствий Крестовых походов» Гоголь называл «соединение и сближение народов Европы между собою и оттого взаимную *шлифовку* и образование» (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 8: 134–135]. Именно это выражение он употребил и в «Тарасе Бульбе», говоря о воспитанниках Киевской Духовной академии:

> Они тогда были, как все поступавшие в бурсу, дики, воспитаны на свободе, и там уже обыкновенно они несколько *шлифовались* и получали что-то общее, делавшее их похожими друг на друга (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 197; 3/4: 313].

«Похожесть» людей друг на друга в соблюдении христианских заповедей — церковных норм и правил — Гоголь не считал чем-то зазорным — «унизительным» или «ущемляющем» человеческую личность. В христианстве, — писал он, — «простор не только душе и сердцу <…>, но и разуму, во всех его верховных силах» [Гоголь 2009–2010. 6: 74]. Согласно взгляду писателя, проблема «мертвых душ» его сатирической «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (и других обличительных произведений) заключается как раз в обратном. Непримиримая вражда героев <Повести о ссоре>, — несмотря на внешнюю «оригинальность» и «непохожесть» их между собою (у одного голова — «редькой хвостом вниз», у другого — «хвостом вверх» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 454]), — указывает на то, что в духовном, гораздо более значимом отношении они как раз тож-

дественны, беспросветно заурядны. Их удручающая «стандартность» заключается в равно присущей им закоренелой «пошлости» — в отсутствии у обоих духовно-дисциплинирующей основы, приобретаемой христианским воспитанием. В упомянутом наброске «А чем же, скажи хороша религия?» Гоголь добавлял:

> — Почему христианская религия именно лучше всех других собственно для общества?
>
> — Она дает свои внутренние законы всякому человеку, с которыми он может ужиться во всяком обществе.
>
> — Как так? Какие же законы?
>
> — Любить всех, как братьев, прощать обиды [Гоголь 2009–2010. 9: 707].

Непрощение обид, бесконечная вражда, распри, ссоры не могут быть «достоинствами» никакого народа и никакого человеческого общества. Пренебрежение духовной «шлифовкой», преодолевающей разъединяющие страсти и эгоизм, грозит разрушением целого социума[1]. Трезво оценивая «отражение» в человеке позитивного и негативного, Гоголь, в отличие от неумеренных ревнителей национальных отличий (в том числе некоторых своих земляков, представителей украинофильства), благотворное начало признавал в христианском, искореняющем пагубные страсти воспитании.

---

[1] На то, к чему приводит отсутствие в государстве единого дисциплинирующего начала, Гоголь, кроме <Повести о ссоре>, указывал, к примеру, в том же «Взгляде на составление Малороссии». Он писал: «Какое ужасно-ничтожное время представляет для России XIII век! Сотни мелких государств, единоверных, одноплеменных, одноязычных, означенных одним общим характером и которых, казалось, против воли соединяло родство (а отличали, по-видимому, — как героев <Повести о ссоре>, — лишь формы голов. — *И. В.*), — эти мелкие государства так были между собою разъединены, как редко случается с разнохарактерными народами. <…> ...Это был хаос браней за временное, за минутное... <…> Религия не срослась <…> с законами, с жизнью. <…> ...Князья умели только поститься и строить церкви, думая, что исполняют этим все обязанности христианской религии, а не умели считать ее законом и покоряться ее велениям. <…> ...Брат брата резал за клочок земли <…> жители двух соседних уделов <…> готовы были каждую минуту восстать друг против друга с яростью волков...»

В то же время слово «шлифовка» Гоголь порой употреблял и с отрицательным знаком. Так, об общемировой «шлифовке», сомнительной ценности, он писал, с критическим подтекстом, в «Петербургских записках 1836 года». Здесь, напротив, он указывал на *сохранение* русским народом благочестивых традиций и нравов в опасном, в духовном отношении, соприкосновении с иностранцами. *Ради целостности христианских основ* народного характера Гоголь оценивал в этой статье нивелирующую шлифовку резко негативно и противопоставлял ей нравственную стойкую позицию русского человека:

> Трудно схватить общее выражение Петербурга. Есть что-то похожее на европейско-американскую колонию; так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения... <…> Что Петербург не сделался до сих пор гостиницею, этому виною какая-то внутренняя стихия русского человека, до сих пор глядящая оригинальностию даже в вечной *шлифовке с иностранцами* (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 514–515].

Употребляемое во всех этих примерах слово — «шлифовка» (прежде всего в его положительном значении, т. е. «шлифовки» как благотворной социализации) — тоже имеет отношение к гоголевской «оптике», составляет одну из ее граней, а именно, подразумевает обработку драгоценных камней. В 1842 г. в письме к С. Т. Аксакову Гоголь непосредственно сравнивал положительные черты народного характера с «самоцветными камнями», «бриллиантами», «закрытыми вековыми накопленьями» — «путь» к которым «труден <…> и Самому Создателю» [Гоголь 2009–2010. 12: 100, 110]. Гоголь писал, что эти природные самоцветы «нужно <…> огранить», «отколоть грубую кору», «дабы видел всякий, что это <…> не простая земля, но дорогой камень» [Гоголь 1952b: 93–94, 570]. «Шлифовка», отделяющая от самородного камня грубое и наносное, но не затрагивающая главное в народном характере (лишь открывающая его ценность) — таково образное уподобление Гоголем принципов правильного воспитания и образования.

8. Образ святости и примеры нечестия

По словам св. апостола Павла, Бог любящих Его «предустави сообразных быти образу Сына Своего» (Рим. 8, 29) («предназначил быть подобными образу Сына Своего» [Новый Завет: 600]). Восстановление

образа и подобия Божия в человеке происходит через творческое, деятельное «отражение», или «воображение» Божественных черт:

> ...Всегда умом своим на распятого Христа смотряше, и аки бы пред собою стоящи Его видети мняшеся (страдание св. преподобномучеников Галактиона и Епистимии [Димитрий Ростовский 1: 307 об.]).

Насколько глубоко Гоголь разделял это представление, показывает один пример. В 1838 г. В. А. Жуковский, рассматривая с Гоголем в Риме картину Рафаэля «Положение во гроб» (1507), записал в дневнике: «Выражение лица Спасителя, отражается на несущих Его» [Виноградов 2017–2018. 3: 169]. По-видимому, эта запись была сделана со слов Гоголя. В следующем году в Риме Гоголь показывал ту же картину М. П. Погодину [Виноградов 2017–2018. 3: 205], а в 1843 г. — А. О. Смирновой [Виноградов 2017–2018. 4: 278–279]. Последняя тоже запомнила, как Гоголь указал ей «на некоторое сходство лиц, окружающих Иисуса, с Его лицом». По словам Гоголя, это было сделано «художником нарочно, чтоб показать, как сильно отражался в них образ Спасителя»:

Рис. 3. Рафаэль Санти. Положение во гроб (Снятие с креста). Дерево, масло. 1507 г. Галерея Боргезе, Рим

> Гоголь находил эту мысль очень высокою и до тех пор водил Смирнову смотреть картину Рафаэля, пока наконец она догадалась, в чем дело [Виноградов 2017–2018. 4: 278–279].

(В 1841 г. Гоголь заказал знакомому художнику И. С. Шаповаленко копию лика Спасителя с этой рафаэлевской картины [Виноградов 2017–2018. 3: 616].)

Позднее Гоголь, размышляя о благотворном влиянии в деле воспитания позитивных образов, так объяснял сестре Елисавете причины, по которым он оставил ее на два года (1840–1842) в московском доме благочестивой и набожной вдовы П. И. Раевской:

> Я поместил тебя к Прасковье Ивановне совсем не затем, чтобы чему-нибудь выучиться, но чтобы нечувствительно сделаться и самой доброю... <…> ...Видя пред собой беспрестанно светлое, исполненное доброты лицо Прасковьи Ивановны, ты и сама стала нечувствительно выражать на лице своем больше светлости и спокойствия [Гоголь 2009–2010. 14: 208].

На б*о*льшую действенность личного вдохновляющего примера, сравнительно с схоластическим «научением», — т. е. на значение образа — Гоголь указывал и в статье «Несколько слов о нашей Церкви и духовенстве» «Выбранных мест из переписки с друзьями»:

> Пусть миссионер католичества западного биет себя в грудь, размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхающие слезы, проповедник же католичества Восточного должен выступить так перед народ, чтобы уже от одного его смиренного вида, потухнувших очей и тихого потрясающего гласа, исходящего из души, в которой умерли все желанья мира, все бы подвигнулось еще прежде, чем он объяснил бы самое дело, и в один голос заговорило бы к нему: Не произноси слов, слышим и без них святую правду твоей Церкви! [Гоголь 2009–2010. 6: 36].

Наряду с позитивным, благотворным потенциалом положительных образов, Гоголь-сатирик в то же время наблюдал за таким же «устойчивым» бытованием в обществе противоположных, негативных примеров. Согласно взглядам писателя, эти заразительные примеры распространяются между людьми почти так же, как этот процесс изображен,

с обратным знаком, на картине Рафаэля — где окружающие Спасителя лица становятся на Него похожи, — т. е. через личное подражание и уподобление. В «Развязке Ревизора» Гоголь замечал:

> Какая посторонняя сила может так подтолкнуть, как подтолкнет товарищ своим примером? [Гоголь 2009–2010. 3/4: 485].

С этими представлениями, навеянными, в числе прочего, и полотном Рафаэля, по-видимому, связана одна из сатирических сцен в восьмой главе гоголевской поэмы. В этом важном фрагменте Гоголь изобразил, как «пошлые» обыватели, обрадовавшись появлению на балу «миллионщика» Чичикова, оказываются всецело во власти всепроникающих «законов отражения» — следуя при этом не целительному преображению — духовному освоению благотворных примеров, но примитивному, пагубному «обезьянству»:

> Не было лица, на котором бы не выразилось удовольствие или по крайней мере отражение всеобщего удовольствия. Так бывает на лицах чиновников во время осмотра приехавшим начальником вверенных управлению их мест: после того как уже первый страх прошел, они увидели, что многое ему нравится, и он сам изволил наконец пошутить... <…> Смеются вдвое в ответ на это обступившие его приближенные чиновники; смеются от души те, которые <…> несколько плохо услыхали произнесенные им слова, и, наконец, стоящий далеко у дверей <…> полицейский, отроду не смеявшийся во всю жизнь свою и только что показавший перед тем народу кулак, и тот по *неизменным законам отражения* выражает на лице своем какую-то улыбку... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 5: 157].

Эта сцена «Мертвых душ» является во многом подобием соответствующего эпизода «Ночи перед Рождеством»:

> Государыня засмеялась. Придворные засмеялись тоже [Гоголь 2009–2010. 1/2: 202].

Судя по этой реминисценции, о подражании и «обезьянстве» Гоголь задумывался еще в раннем периоде творчества. «Неизменные

законы отражения» он, по-видимому, подразумевал и в знаменитой «немой сцене» «Ревизора», где речь тоже идет о страхе, внушаемом чиновникам «приехавшим начальником» для осмотра «вверенных» мест. Реакция на известие о неожиданном прибытии настоящего ревизора здесь тоже охватывает всех, по-разному преломляясь в персонажах:

> Все издают звук изумления и остаются с открытыми ртами и вытянутыми лицами-[Гоголь 2009–2010. 7: 454];
>
> Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение [Гоголь 2009–2010. 3/4: 300–301].

Согласно наблюдениям Гоголя, нравственное влияние «значительных лиц» не ограничивается, по самому их положению в обществе, сферой частной жизни, — но распространяется на всех. Поведение значимых в обществе лиц становится, по «законам отражения», определяющим для всего окружения. Так, поступки Городничего в «Ревизоре» сказываются на нравственном облике всех чиновников — даже тех, что чином его, формально, *выше* [см.: Виноградов 2020: 265]. Обращаясь в 1846 г. к «губернаторше» А. О. Смирновой, Гоголь писал:

> Вы первое лицо в городе, с вас будут перенимать все до последней безделушки, благодаря обезьянству моды и вообще нашему русскому обезьянству [Гоголь 2009–2010. 6: 97].

Подобным образом Городничиха в «Ревизоре» говорит дочери, подражающей «пошлым» окружающим примерам (в лицемерном поучении Анна Андреевна повторяет столь же мнимо «благопристойного» Фамусова из «Горя от ума», щеголяющего «поддельной нравственностью» [Гоголь 2009–2010. 6: 185]):

> ...Не нужно тебе глядеть на них. Тебе есть примеры другие — перед тобою мать твоя. Вот каким примером ты должна следовать [Гоголь 2009–2010. 3/4: 282].

Напомним, как Фамусов обращается к дочери со словами: «...Не надобно другого образца, / Когда пример в глазах отца» [Грибоедов: 17][1].

Схожее противостояние нравственных и безнравственных образов Гоголь наблюдал в литературе. По его словам в <Авторской апологии>, перед собой он ставил задачу «выгнать из голов всех тех героев, которых напустили туда модные писатели» [Гоголь 2009–2010. 6: 238]. Светская дама в «Театральном разъезде...», начитавшаяся «модных писателей», на этот счет замечает:

> Ну, отчего не пишут у нас так, как французы пишут, например, как Дюма и другие? Я не требую образцов добродетели; выведите мне женщину, которая бы заблуждалась, которая бы даже изменила мужу, предалась, положим, самой порочной и непозволенной любви; но представьте это увлекательно, так, чтобы я побуждена была к ней участьем, чтобы я полюбила ее... [Гоголь 2009–2010. 3/4: 453].

Подразумевая эти «модные» соблазнительные образы, Гоголь писал А. О. Смирновой:

> Знайте, что все те идеалы, которых напичкали головы французские романы, могут быть выгнаны другими идеалами [Гоголь 2009–2010. 14: 123].

Ранее, в одном из «Четырех писем к разным лицам по поводу “Мертвых душ”», Гоголь указывал, что свою задачу как писателя он видит именно в том, чтобы, «лишивши картинного вида и рыцарской маски, под которою выезжает козырем всякая мерзость наша», поставить ее «рядом с той гадостью, которая всем видна» [Гоголь 2009–2010. 6: 85]. В письме к протоиерею Матфею Константиновскому в 1847 г. он еще раз подчеркивал свое противостояние псевдоидеалам, которыми заполонили головы соотечественников произведения западных литераторов:

---

[1] Предосудительное поведение жены Городничего — кокетничающей на глазах дочери с Хлестаковым — тоже находит себе соответствие в грибоедовской комедии. Фамусов, выговаривая Софье, замечает: «Дочь! Софья Павловна! страмница! / Бесстыдница! где? с кем? ни дать ни взять, она, / Как мать ее, покойница жена! / Бывало я с дражайшей половиной / Чуть врознь — уж где-нибудь с мущиной» [Грибоедов: 17].

...Статью мою о театре я писал не с тем, чтобы приохотить общество к театру, а с тем, чтобы отвадить его от развратной стороны <…>, от <…> множества самых странных пиес, которые в последнее время стали кучами переводить с французского. Я хотел отвадить от этого указаньем на лучшие пиесы... [Гоголь 2009–2010. 14: 259].

В другом письме к о. Матфею Гоголь добавлял:

Я бы не подумал о писательстве, если бы не было теперь такой повсеместной охоты к чтению всякого рода [самых дурных, соблазнительных][1] романов и повестей, большею частию соблазнительных и безнравственных, но которые читаются потому только, <что> написаны увлекательно и не без таланта (письмо от 24 сентября (н. ст.) 1847 г. [Гоголь 2009–2010. 14: 445]).

Всеми этими размышлениями Гоголь руководствовался, создавая свои обличительные произведения, в том числе знаменитую поэму «Мертвые души». Видение путей духовного преображения России обусловливалось мыслью о восстановлении в человеке искаженного подобия Божия.

9. Сила взгляда

Укажем на еще один частый, повторяющийся мотив, связанный с оптикой и представлениями Гоголя о свете. В незавершенном романе «Гетьман» юную, соблазнительную красавицу (предстающую герою в прозрачных, «транспарантных» «мережках»[2]) Гоголь наделил взглядом с прожигающим действием:

...Черные очи и брови мелькнули как молния [Гоголь 2009–2010. 7: 104].

В незаконченном отрывке <Фонарь> он также писал:

Глаза, неизъяснимые глаза, <…> под <…> бархатом бровей были невыносимы для студента [Гоголь 2009–2010. 7: 123].

---

[1] Здесь и далее квадратные скобки в цитате означают, что заключенные в них слова зачеркнуты Гоголем в автографе.

[2] См. раздел 2-й наст. статьи.

В повести «Рим» Гоголь потом повторил эти образы:

> Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потопом блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты [Гоголь 2009–2010. 3/4: 177].

К числу таких же физически ощущаемых «оптических» явлений, связанных со зрением, принадлежит у Гоголя поражающий взгляд на нерадивого бурсака Хому Брута демонического Вия (в одноименной повести):

> Две черные пули глядели прямо на него [Гоголь 2009–2010. 1/2: 649].

Убийственному взгляду Вия соответствует такой же «уничтожающий» взгляд предводителя гуннов Аттилы. О нем говорится в статье «О движении народов в конце V века»:

> Аттила <…> был маленький человечек, <…> с небольшими <…> глазами, но так быстрыми, что ни один из подданных его не мог выносить их без невольного трепета [Гоголь 2009–2010. 7: 343].

«Взглядом — огнестрельным оружием» [Гоголь 2009–2010. 5: 197] наделен вельможа в «Мертвых душах», к которому является проситель Копейкин (такой же поражающий взгляд подразумевается в «Шинели» — Башмачкин обращается к «значительному лицу» так же, как Копейкин к вельможе). О «ревизоре» Хлестакове Добчинский тоже сообщает: «...Глаза такие быстрые, как зверки, так в смущенье даже приводят» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 250].

Смертельный взгляд Вия на киевского бурсака, устрашающие взгляды Аттилы и петербургских «генералов» на своих подданных напоминают «стремительный удар» «в слушателя огненными глазами» одного из героев гоголевской «Главы из исторического романа»:

> Тут рассказчик наш стремительно ударил в слушателя огненными глазами своими, блиставшими еще ярче посреди ночи, и, казалось, не без удовольствия заметил в нем впечатление, произведенное его рассказом [Гоголь 2009–2010. 7: 82].

«Дуэль» глаз описывается и в «Кровавом бандуристе»:

> Настоятель, не говоря ни слова, возвел на них оловянные свои глаза, которые, казалось, давно уже не принадлежали миру сему, потому что не выражали никакой страсти, и встретился с злобно устремившимися на него глазами иезуита. Он отворотился от него... [Гоголь 2009–2010. 7: 88].

Описание в «Кровавом бандуристе» «адского гнома» «жабы» — обитательницы подземелья — «Почти исполинского роста жаба остановилась неподвижно, выпучив свои страшные глаза на нарушителей ее уединения» [Гоголь 2009–2010. 7: 89] — перекликается с толкованием слова «Вирлоокий, пучеглазый» в гоголевском «Лексиконе малороссийском» (в «Книге всякой всячины, или подручной Энциклопедии» [Гоголь 2009–2010. 9: 501]). Это толкование, в свою очередь, послужило не только созданию образа Вия [Виноградов 2024а: 437], но изображению первого и главного из «подчиненных» Вию «гномов» (которому тоже приданы здесь черты жабы, ловящей длинным языком мух[1]). Образ этого гнома-жабы опять-таки представляет собой одновременно образ «веельзевула» — «повелителя мух», его па́сти.

Еще одним произведением, где Гоголь оставил размышления об «энергетической» силе взгляда, стала повесть «Портрет». Здесь выведен образ демонического ростовщика с «необыкновенной живостью глаз» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 99], вновь появляется и связанное с оптикой понятие «фокуса». С помощью фокуса в повести совершается переход от физической оптики к духовной — от зримого к невидимому. Глаза на портрете «азиатского» ростовщика-искусителя, «казалось, устремлялись каждому *вовнутрь*», и «эта странность, этот необыкновенный *фокус* художника», замечают, по словам рассказчика, все зрители картины (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 3/4: 99].

Пример проникновения, благодаря «фокусу художника» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 99], взгляда потустороннего персонажа в здешний мир

[1] «Выше всех возвышалось странное существо в виде правильной пирамиды, покрытое слизью. Вместо ног у него было внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая; вверху, на самой верхушке этой пирамиды, высовывался беспрестанно длинный язык и беспрерывно ломался на все стороны» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 647].

вновь свидетельствует о размышлениях Гоголя над слиянием физического и духовного — о скрытой одухотворенности окружающего.

По Гоголю, за созерцаемыми картинами и образами всегда стоят духовные явления — как благотворные, так и пагубные, — так что за «чертой, положенной границею для воображения», порой открывается не только спасительная и благая, но и «ужасная действительность» [Гоголь 2009–2010. 7: 284].

«Просвечивающее», увеличительное свойство оптических приборов — физические «фокусы» телескопа и микроскопа — Гоголь, таким образом, приписывал настоящему художнику, который, по его личному опыту, обладает таким же проникающим зрением. Эффекты оптики служили Гоголю аналогией и подобием при описании способностей художника, наделенного не только исключительной проницательностью, но и вполне «оптической» объемностью зрения. По Гоголю, Державин обладал такой «неестественною силою оживить предмет», «что кажется, как бы *тысячью глазами* глядит он» (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 159]. Сравним видение св. пророком Иезекиилем херувимской колесницы, исполненной множества глаз: «...исполнена очес окрест...» (Иез. 1, 18), а также характеристику Гоголем Шлецера: «...Он силился иметь сто аргусовых глаз, для того чтобы разом видеть сбывающееся во всех отдаленных углах мира» [Гоголь 2009–2010. 7: 319]. Или правителя, потребного для азиатского общества, в статье «Ал-Мамун»: «...Глаз его должен иметь многосторонность Аргуса...» [Гоголь 2009–2010. 7: 352].

Однако художнический «фокус» — этот оптический проводник в невидимое — заключает в себе, по Гоголю, и обратный эффект. Согласно исконному значению слова, «фокус» (focus; *лат.*) — очаг, пламя, жаровня. Такое толкование отражено, в числе прочего, в том словаре, которым пользовался Гоголь в школьные годы:

> ...Такая точка, где <…> лучи <…> собираются в одно малое место <…> и <…> горючие тела <…> чрез несколько секунд загораются, <…> названа фокусом, то есть *горнилом*, также *зажигательною точкою*... [Яновский 3: 1025].

Показательно при этом, что с ослепляющим «фокусом» оказываются связаны отмеченные выше гоголевские сравнения взгляда красави-

цы с молнией. В одном из ранних писем к А. С. Данилевскому Гоголь спрашивал у приятеля о его возлюбленной:

> Кто это <…> солнце? <…> и каким образом ваша милость сделалась *фокусом* зажигательного стекла, то есть привлекла на себя все лучи его? (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 10: 173].

Этот прожигающий «фокус» угадывается и во взгляде красавицы Аннунциаты в «Риме»:

> Как ни поворотит она сияющий снег своего лица — образ ее весь отпечатлелся в сердце [Гоголь 2009–2010. 3/4: 177].

В размышлениях о поражающей силе взгляда Гоголь был, разумеется, не одинок. В качестве источника этих представлений можно указать на очень давнюю традицию. Во-первых, на сочинения Платона, который первым сформулировал теорию о «светоносности» человеческих глаз. В диалоге «Тимей» философ писал, что боги «из органов прежде всего устроили <…> светоносные глаза» и «сделали так, что <…> огонь, находящийся внутри нас», вытекал «свободно через глаза» [Платон: 987]. С этими же представлениями связано свидетельство древнеримского писателя Светония. Последний в «Жизнеописаниях римских цезарей» сообщал, что первый император Октавиан Август был озабочен тем, чтобы люди думали, будто у него в глазах «некая божеская сила есть»:

> ...А потому и приятно ему было, если кто от устремленного его взора как бы от солнечного света, глаза свои потупит [Светоний: 27][1].

О «силе взгляда» речь идет и в повести Н. А. Мельгунова «Кто же он?», к которой Гоголь обращался при создании «Портрета» (в частности, в описании аукционного торга[2]):

> «И я не вовсе отвергаю возможности магнетического действия глаз на людей и животных... <…> ...Мне сказывали об одном человеке простого

[1] Подробнее см.: [Нечипоренко].

[2] Отмечено: [Денисов: 403]. См. также: [Виноградов 2017–2018. 3: 235–236].

звания, который носил зонтик на глазах единственно из боязни причинить вред своим взором...» — «<…> Мне кажется, Вашидиан носит фиолетовые очки из той же предосторожности. Когда он снял их, Глафира тотчас упала в обморок». <…> Подобно той змее, которая одним взором привлекает к себе жертвы и одним взором умерщвляет их, Вашиадан, силою огненных очей своих, произвел над несчастной Глафирой то, что почел бы я выученной фарсой, если бы сам не подвергся отчасти их магнетическому влиянию. <…> ...Верите ли вы в *дурной глаз*, или — другими словами — <…> в магнетическую силу взоров? <…> ...Отсылаю вас к Петербургской волшебнице, которая, как говорят, силою своего целебного взгляда излечает недуги, выправляет горбы... [Мельгунов: 319, 448, 461].

Еще одним источником размышлений о физическом воздействии взгляда могли послужить Гоголю Четьи-Минеи. Здесь физическое влияние взора даже уподобляется таинству самого крещения. В слове на Богоявление Господне святитель Димитрий Ростовский, подразумевая мифические свойства, которые приписывались в древности птице «струфиону» (страусу, струфу[1]), писал:

Естествословцы о рождении птицы струфиона повествуют, яко <…> очи бо тоя птицы имут в себе некую естественную силу, от их же призирания оживляются и изводятся птенцы [Димитрий Ростовский 2: 278].

(В 1834 г. Гоголь, изучая по книге востоковеда Н. А. Нефедьева мифологические представления калмыков, тоже пометил:

Тенгерии (добрые духи) <…> рождаются от взаимных лобзаний и даже от взоров... [Гоголь 2009–2010. 8: 333]. Ср.: [Нефедьев: 157].)

Образ «струфиона», рождающего взглядом птенцов, св. Димитрий Ростовский употреблял как художественный, допустимый в религиозно-поэтическом проповедническом слове. Отталкиваясь от древнего образа, он обращался к глубокому мистическому толкованию крещения:

[1] См.: Лев. 11, 15; Ис. 34, 13; [Словарь Академии Российской...: 557–558].

> Естество наше взываше к Богу <…>: призри на мя, Господи, милостивными очесы, <…> ибо тии совершают мя птицу пернату, к небесным возлетающую. <…> Сице призревши Бог Троица, едва ли не воскрили естества человеческаго; воскрили воистинну, тем бо призрением Божественным абие явишася стада орлов, кокошей и голубей. <…> И егда Бог в Троице на <…> таинственное стекло и кристал в крещении нашем призирает, тогда воистинну является в нем Троический образ. Призирает ли Бог Отец яко духовный орел, Бог Сын яко духовный кокош, Бог Дух Святый яко духовный голубь, убо таинственное оное стекло и кристал естество наше крещающееся из<ъ>являет в себе духовных тех птиц подобия [Димитрий Ростовский 2: 278–278 об.].

Говоря о «таинственном стекле и кристалле» крещения, святитель Димитрий имел в виду четвертую главу Откровения св. апостола Иоанна Богослова. Здесь описывается находящееся перед престолом Божиим «стеклянное море, подобное кристаллу» (Откр. 4, 6). Если Гоголь читал эти страницы Четий-Миней[1], то его внимание не могли не привлечь заключенные тут значимые образы священной «оптики»:

> Виде во Откровении своем Богослов пред престолом Божиим море стекляно, подобно кристаллу. Море то образоваше собою тайну крещения святаго. <…> Почто же море то тайну крещения образующее, <…> истолкователи Божественнаго писания рекут, <…> яко имже образом сквозе стекло и кристалл луча солнечная проходит, сице благодать Божия крещения тайну проникает, и тою приходит к человеку, и просвещает храмину его душевную. Обаче мы рцем, яко не мнее и того ради море оное пред престолом Божиим тайну крещения образующим, есть стекляно и кристал<ь>но, да седящая на престоле Пресвятая Троица яко в зерцале стекляном и кристал<ь>ном, в нем изъявлена и видена будет: ибо в крещении святом явлен есть Троицы образ [Димитрий Ростовский. 2: 278].

Отражение в крещении человека образа Пресвятой Троицы, в свою очередь, напоминает напечатление лика Спасителя в Нерукотворном

[1] С житийной литературой писатель был знаком с детства. В родительском доме Гоголя жития были настольной книгой [Виноградов 2017–2018. 1: 333]. Позднее П. А. Плетнев свидетельствовал, что Гоголь был «большой знаток» агиографического жанра [Грот, Плетнев: 325].

образе. Очевидно, что Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» недаром настаивал на том, что слова «просвещение» «нет ни на каком языке, оно только у нас» [Гоголь 2009–2010. 6: 74]. За этим утверждением стояло представление о силе созидательного Божественного света — возможно, восходящее прямо к слову на Богоявление св. Димитрия Ростовского:

> Просветить <…> значит <…> всего насквозь высветлить человека во всех его силах... <…> Недаром архиерей <…> всех <…> освещает, произнося: «Свет Христов освещает всех!» [Гоголь 2009–2010. 6: 74–75].

10. «Неизменные законы отражения»

«Неизменные законы отражения» [Гоголь 2009–2010. 5: 157] пронизывают буквально все творчество Гоголя, определяют не только содержание его художественных образов, но и сам способ изображения жизни. Если взгляд демонического Вия способен вызвать смерть, то не менее пагубны, по Гоголю, и те зримые, обольстительные образы, которые, по тем же «законам отражения» распространяются и господствуют в обществе. Соблазнами, овладевающими вниманием человека, во многом живут и управляются, копируя друг друга, «пошлые» гоголевские обыватели.

По «законам отражения» Гоголь изображает имение помещика Собакевича в «Мертвых душах». Этот герой, подобный такому же «грубому» Городничему в «Ревизоре», свое влияние распространяет на все, даже на предметы житейского быта:

> Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» или: «И я тоже очень похож на Собакевича!» [Гоголь 2009–2010. 5: 94].

Святитель Димитрий Ростовский отмечал:

> Случается часто в людях сие, яко внешняя одежда внутренней мысли и обычаю согласует, и чрез внешнее одеяние внутренний сердца человек яве исходит [Димитрий Ростовский 2: 196 об.].

Соответствующее «копирование» нравов — и даже физического облика — происходит в поместье Коробочки:

> На крыльцо вышла опять какая-то женщина, помоложе прежней, но очень на нее похожая [Гоголь 2009–2010. 5: 44].

При этом по поводу «дубинноголовой» помещицы Гоголь, следуя своей типологии нравов, замечал:

> Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами... [Гоголь 2009–2010. 5: 58].

Свое влияние «сильные мира сего» проявляют, не заботясь об окружающих. Говоря о влиянии обольстительных соблазнов, Гоголь в «Невском проспекте» убеждал:

> Менее заглядывайте в окна магазинов: безделушки, в них выставленные, прекрасны, но пахнут страшным количеством ассигнаций [Гоголь 2009–2010. 3/4: 39].

Позднее в статье «Нужно проездиться по России» он продолжал:

> ...Честный, но близорукий богач, <…> убирая свой дом и заводя у себя все на барскую ногу (то есть превращая дом в роскошный «магазин», «рекламную витрину». — *И. В.*), вредит соблазном, поселяя в другом, менее богатом, такое же желание, который из-за того, чтобы не отстать от него, разоряет не только собственное, но и чуждое имущество, грабит и пускает по миру людей [Гоголь 2009–2010. 8: 306].

Мысль Гоголя восходит к словам св. апостола Павла в Послании к Римлянам:

> Ради пищи не разрушая дела Божия: все чисто, но худо человеку есть на соблазн. Лучше не есть мяса, не пить вина и не делать ничего такого, от чего брат твой претыкается, или соблазняется, или изнемогает (гл. 14, ст. 20–21).

Во втором томе «Мертвых душ» Гоголь также замечал:

> Прежде всего обращаюсь к богатым и состоятельным. Вам следует <показать> пример. Уничтожьте мебели и все прихоти. Заведите простые... <…> ...У вас денег останется столько, что вы мог<ли бы> помогать и благотворить, чего вы теперь, я знаю, не в состоянии, ни доброго дела не можете сделать, потому что всё пошло на себя [Гоголь 2009–2010. 5: 486–487].

Герой поэмы Чичиков, в минуту прозрения — от случившейся неудачи в мошенничестве, возмущается:

> В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы! <…> ...Иная навертела на себя тысячу рублей! А ведь на счет же крестьянских оброков или, что еще хуже, на счет совести нашего брата. Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того чтобы жене достать на шаль или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего? чтобы не сказала какая-нибудь подстёга Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье, да из-за нее бух тысячу рублей [Гоголь 2009–2010. 5: 169].

Согласно Гоголю, прямо за счет взяток Городничего удовлетворяются многие из «просвещенных потребностей» его жены Анны Андреевны в «Ревизоре». Позднее, размышляя над этим в «Переписке с друзьями», в масштабах всей России, Гоголь в статье «Что такое губернаторша» восклицал:

> …Гоните эту гадкую скверную роскошь, эту язву России, источницу взяток, несправедливостей и всех мерзостей, какие у нас есть [Гоголь 2009–2010. 6: 98].

В статье «Женщина в свете» он добавлял:

> …Большая часть взяток, несправедливостей по службе и тому подобного, в чем обвиняют наших чиновников и нечиновников всех классов, произошла <…> от расточительности их жен… [Гоголь 2009–2010. 6: 14].

Контраст лишений, голода и окружающей роскоши подталкивает к бунту капитана Копейкина в первом томе поэмы; окружающий соблазн всецело управляет образованием Чичикова:

> ...В нем не было привязанности собственно к деньгам для денег; им не владели скряжничество и скупость. Нет, не они двигали им: ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всякими достатками; экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды — вот что беспрерывно носилось в голове его. <…> ...Все, что ни отзывалось богатством и довольством, производило на него впечатление, непостижимое им самим [Гоголь 2009–2010. 5: 220–221].

Приверженцем «всего, что <…> носило на себе яркую печать блистательного европейского просвещения», является мошенник-юрисконсульт во втором томе [Гоголь 2009–2010. 5: 337]; и др.

Детальному изображению соблазнительного «цивилизованного» быта посвящены не только «петербургские» повести Гоголя («Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего»). Целый ряд характерных признаков общества, которое принято называть «обществом потребления», обозначены в гоголевских «малороссийских» повестях.

(Размышления, соответствующие понятию «общества потребления», характерны, в частности, для университетской лекции Гоголя «Состояние Восточной Римской империи во время религиозных споров, битв с персами и завладения земель ее арабами». Говоря здесь о чувственном изобилии древнего мира, Гоголь замечал:

> Восточную империю составляли три счастливые берега трех частей света: Европы, Азии и Африки с теплым и роскошным климатом. Азия, Великая и Малая, доставляла все южные произведения, клонившиеся к утонченной роскоши, <…> всё, что могло удовлетворить прихоти того века; <…> Египет доставлял самую нужную потребность для всей империи: хлеб... <…> Греческая Европа была только потребительницею всех этих богатств [Гоголь 2009–2010. 8: 167][1].)

[1] См. подробнее: [Виноградов 2010].

Замечено, что поляки в отношении Малороссии применяют не только силу. Они обольщают и своими нравами и обычаями, перенятыми из Западной Европы, подражанием которой издавна была заражена Польша. Витриной дорогого модного магазина выглядит, к примеру, польская сторона в ее описании в седьмой главе «Тараса Бульбы»:

> Все высыпали на вал, и предстала пред казаков живая картина... <…> Кафтаны с откидными рукавами, шитые золотом и просто выложенные шнурками. У тех сабли и ружья в дорогих оправах, за которые дорого приплачивались паны [на убранство которых не один жертвовал лучшим достоянием своим], и много было всяких других убранств («хоть за стекло», добавлял Гоголь в черновой редакции) [Гоголь 2009: 203, 284].

Перед читателем тоже как бы реклама соответствующего образа жизни. Не удивительно, что, как замечает Гоголь в отрывке, дополнившем в 1841 г. первую главу повести, многие из русского дворянства «перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великолепные прислуги, соколов, ловчих, обеды, дворы», — все то, что составляло для того времени «последнюю моду» (и что было «не по сердцу» Тарасу, любившему «простую жизнь казаков» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 308]).

Польским роскошно убранным воинам Гоголь противопоставляет простоту снаряжения казаков:

> Казацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не было из них ни на ком золота; только разве кое-где блестело оно на сабельных рукоятях… [Гоголь 2009–2010. 1/2: 365].

Сравним, однако, слова Андрия, обращенные к полячке:

> …За одну рукоять моей сабли дают мне лучший табун и три тысячи овец [Гоголь 2009–2010. 1/2: 355].

Роскошь, таким образом, уже проникает в казацкие ряды. Как ржа, она разъедает слабых, становясь знаком самого предательства. Таким предстает Андрий после измены:

> И наплечники в золоте, и на поясе золото, и везде золото, <…> весь сияет в золоте… [Гоголь 2009–2010. 1/2: 362].
>
> Сто восемьдесят червонных стоят одни латы…

— восклицал Янкель уже в первой редакции повести [Гоголь 2009–2010. 7: 222].

Противоположное проявление духовной «оптики» — это добрые дела человека, — поступки, просвещающие мир, подобно *светильнику*, по слову Спасителя:

> Вы свет мира... <…> И зажегши светильник, не поставляют его под сосудом, но на подсвечнике... <…> Так да светит свет ваш пред человеками, чтобы они видели ваши добрые дела, и прославляли Отца вашего небесного (Мф. 5, 14–16; цит. по: [Новый Завет: 11–12]).

11. «Законы отражения» и национальные традиции

Два пути, предлагаемые человеку «законами отражения» [Гоголь 2009–2010. 5: 157], — последовать примерам святых, в чаянии духовного преображения, или поддаться власти мирских соблазнов, вступив на путь всеобщего «обезьянства» [Гоголь 2009–2010. 6: 97], — составляют, вместе, одну из важнейших граней в размышлениях Гоголя над проблемами современного общества. В вопросе, решаемом в мировой истории всем человечеством, — как не «сбиться в сторону», как не попасть, водимым «болотными огнями», в «непроходимые захолустья» [Гоголь 2009–2010. 5: 204] (ср.: Пс. 106, 4–5), — Гоголь одним из насущнейших считал вопрос о народных традициях. Начиная с его первой повести, появившейся в печати — «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала», ему был присущ основательный историко-этнографический подход. В отличие от многих писателей-беллетристов Гоголь был еще и профессиональным историком и педагогом со стажем. На протяжении нескольких лет он преподавал историю в двух учебных заведениях Петербурга — Патриотическом институте и Императорском университете.

При этом на суд читателя Гоголь выносил не просто народные обычаи, обряды, традиции, но самое главное в общественной жизни — духовно-нравственное состояние социального организма. С юности внимание Гоголя привлекало так называемое «народное правосла-

вие» — в его духовно-церковном значении, но и с давними, тоже ставшими «традиционными» отклонениями от учения Церкви в народном быту. По сути, своими сочинениями Гоголь зачинал — и последовательно развивал — новый раздел этнографической науки — изучение национального менталитета. Все без исключения гоголевские произведения представляют собой своеобразную духовную энциклопедию, многогранную «духовную этнографию» (см. подробнее: [Виноградов 2024а: 103–152, 281–371]).

Характер народа, его «нравственность и дух» Гоголь рассматривал как результат всей долгой исторической «шлифовки», «всего» складывавшегося веками народного «быта» [Гоголь 2009–2010. 9: 698]. Однако традиционный уклад, передаваемый в жизни общества через подражание и «отражение» — т. е. через систему воспитания, образования, законов, обычаев, нравов, привычек, явлений духовной и материальной культуры, — с точки зрения христианских заповедей не всегда, по Гоголю, бывает безупречен. Выше уже отмечалась апология гоголевским Городничим «Богом установленных» взяток (а также на одобрительное отношение в обществе к карточной игре как главному «мерилу» «*нравственных* достоинств человека»). Можно привести еще целый ряд примеров, как *превратно* «пошлые» герои Гоголя понимают общественное благо и свой нравственный долг. Эти характеристики, передающие подчас вопиющие «народные» представления о «добродетели», носят характер не просто комический, но и трагикомический:

> Горелки даже не пьет! <…> ...Мне кажется, <…> он и в Господа Христа не верует («Страшная месть» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 218]);
>
> Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский человек, был пьяница страшный («Нос» [Гоголь 1938: 383]);
>
> ...Петрович <…> стал попивать <…> по всяким праздникам, <…> где только стоял в календаре крестик. С этой стороны он был верен дедовским обычаям, и, споря с женой, называл ее мирскою женщиной и немкой («Шинель» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 123]).

На перепутье противоборствующих начал — духовного «отражения» христианских идеалов и противоположного следования развращающему «обезьянству» — «дедовским» соблазнительным «обычаям» (т. е. пустившим корни пагубным «традициям»), — Гоголь осознал себя

еще в юности. В 1820-х гг. он, в частности, внес в свою «Книгу всякой всячины, или подручную Энциклопедию» две выписки соответствующего содержания. В первой — «Одежда и обычаи русских. (Из Олеария)» — сообщается:

> Женщины в России <…> в городах все до одной белятся и румянятся так грубо, как будто бы они были вымазаны мукою и натерли себе щеки краскою [Гоголь 2009–2010. 9: 545].

Об этом же повествует вторая выписка — извлечение из «Енеиды...» И. П. Котляревского (это произведение представляет собой вольный перевод поэмы Н. П. Осипова «Виргилиева Енеида, на изнанку» 1791–1796 гг.). В строках переводной поэмы говорится о беспечных «молодицах» и о том, за что те терпят муки в аду. За то, что —

> ...щоки терли *манією*, / І *блейвасом* і ніс, і лоб... <…> Щоб подвести людей на гріх... [Гоголь 2009–2010. 9: 522–523] (Курсив мой. — *И. В.*) [Котляревский: 124].

Уместно отметить, что, согласно наблюдениям Гоголя, «косметические» средства тоже имеют прямое отношение к «оптике». Мания (упоминаемая в выписке) — сурик, ярко-красная краска; блейвас — белила. Как уже указывалось, именно «блейвас» определяет содержание одного из образов, оставленных Гоголем в «Ночи перед Рождеством». Благодаря грунту из свинцовых белил («блайвайсу») «горит» — издает свечение — картина, разглядываемая Вакулой во дворце [Гоголь 2009–2010. 1/2: 200][1].

Исследователи порой упрекают Гоголя в том, что его картины с образами женщин (панночка в «Тарасе Бульбе», Улинька в «Мертвых душах», Аннунциата в «Риме» и др.) слишком возвышенны, «идеальны» — и мало отвечают реальному облику «слабого пола»[2]. Однако справедливым это мнение выглядит лишь на первый взгляд. Судя по всему, в авторском «преувеличении» внешних достоинств женского образа тоже заключен не недостаток — не «неуменье» Гоголя изобра-

[1] См. выше раздел 1-й наст. статьи.

[2] См., в частности: [Чиж: 29, 51; Воронский: 296–299, 301].

жать женщину с конкретными чертами, но еще одно определенное проявление его художнической «оптики». Достаточно обратить внимание на то, что женщину Гоголь всегда изображает *не* безотносительно, а такой, какой ее видит (или хочет увидеть) мужчина. Хорошо зная, к примеру, о «прыщиках», которые могут испортить лицо красавицы (сделав при этом ее портрет более достоверным [Гоголь 2009–2010. 3/4: 86]), Гоголь-реалист сознательно избегает таких деталей — а изображает женщину глазами влюбленного, который этих недостатков не замечает. Художник, признанный мастер изображения разнообразных явлений действительности — вплоть до таких, каких другие совсем не замечают, — описывает женщину так, как она *реально* предстает в глазах мужчины — в своем «неземном», поэтическом облике, — который порой и становится причиной гибели героя (Андрий Бульба, художник Пискарев). Гоголь показывает, насколько женщина «опасна» для противоположного пола своей «воздушностью», «идеальностью», — а не «натуралистическими» подробностями, вроде «изношенных лиц <…> жалких созданий» ночного Петербурга [Гоголь 2009–2010. 3/4: 17] или «болезненной желтизны» и «темных пятен» под глазами представительниц большого света [Гоголь 2009–2010. 7: 291, 294]). — От изображения подобных неприглядных черт предусмотрительно отводит художника в «Портрете» мать красавицы, озабоченная тем, чтобы изображение дочери, изнуренной балами, было не столько близко к самому «оригиналу», сколько соответствовало «высоким», «идеальным» образам Психеи, Аспазии, Коринны и Ундины [Гоголь 2009–2010. 3/4: 86–87, 89]. Вполне «распознавая» — и умея изображать, в числе прочего, и «прыщики», Гоголь намеренно представлял «очаровывающую» женщину так, как ее оценивает мужчина, — или так, как хотела бы сама женщина, чтобы ее видел избранник, — употребляя для этого, в числе прочего, и «косметику» — как конкретные, физические белила и румяна (нравящиеся «многим гуляющим» по ночному Невскому [Гоголь 2009–2010. 3/4: 12]), так и «украшения» духовные — перевоплощение в Психей и Аспазий:

> Сколько поэзии для студента в женском платье!.. Но белый цвет — с ним нет сравнения. Женщина выше женщины — в белом. <…> Женщина *чувствует это* и потому в отдельные минуты *преображается* в белую (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 123].

Иными словами, Гоголь является мастером психологического реализма. «Обожаемую» женщину он рисует неопределенными, «воздушными», а также «солнечными» и яркими красками, — и в этом является куда б*о*льшим реалистом (передавая само восприятие героя), чем писатели, которые дают ее «объективный», с натуралистическими подробностями, «детальный» портрет. Эта «поэтика» «женских чар» [Зеньковский: 226] — еще одно очевидное сочетание у Гоголя физической и духовной оптики. Писатель определил ее для себя еще в раннем творчестве — при создании «малороссийских» и «петербургских» повестей — и неизменно потом ей следовал. Согласно гоголевскому взгляду, женщина, ее образ, поступает в сознание влюбленного мужчины, благодаря любовной «оптике», искаженным — более «возвышенным», однако этот образ, «прелестный идеал», становится для мужчины реальнее настоящего. — Важно при этом отметить, что, по Гоголю, это искажение восприятия — всего лишь одно из многочисленных проявлений образного «превосходства» кажущегося над действительным. Власть воображаемых явлений он рассматривал не только применительно к взаимоотношениям полов. Игра обольстительными образами, мнимо-«значимыми» величинами разворачивается, к примеру, в комедии «Игроки» (как и во всей гоголевской драматургии [Виноградов 2025]), где «сценическая» манипуляция шулерами-актерами зримыми, искусно воспроизводимыми ценностями становится, как в «магическом фонаре», настоящей жизнью для обманываемых и обманывающихся героев.

В упомянутой ранней выписке «Одежда и обычаи русских...» Гоголь добавлял:

> Жена боярина Ивана Борисовича Черкасского, необыкновенно прекрасная лицом, не соглашалась в начале замужества своего белиться и румяниться; другие боярские жены обвиняли ее гласно в пренебрежении обычаев и она принуждена была согласиться [Гоголь 2009–2010. 9: 545–546].

Эта вторая часть выписки чрезвычайно характерна для Гоголя и дает много для понимания его произведений.

Прежде всего эти строки могут служить прямым комментарием к требованию светской дамы в «Портрете», чтобы ее дочь выглядела как можно привлекательнее. Это «дамское» требование Гоголь пони-

мал весьма широко. Подобные запросы он считал принадлежностью всего общества и распространял едва ли на все явления жизни:

> Масса публики, представляющая в лице своем нацию, очень странна в своих желаниях; она кричит: «Изобрази нас так, как мы есть, в совершенной истине...» <…> Но попробуй поэт <…> изобразить все в совершенной истине <…>, она тотчас заговорит: «Это <…> нимало не похоже... <…>». Масса народа похожа в этом случае на женщину, приказывающую художнику нарисовать с себя портрет совершенно похожий; но горе ему, если он не умел скрыть всех ее недостатков! («Несколько слов о Пушкине» [Гоголь 2009–2010. 7: 276]).

Во-вторых, в упоминании в выписке «Одежда и обычаи русских...» о том, как «боярские» городские жены настаивают, чтобы поступающая в их круг соблюдала их «традиции» — т. е. нещадно белилась и румянилась, — проявляется постоянный интерес писателя к незаметному, «обыкновенному» греху — такому, совершение которого в обществе не только не порицается, но даже поощряется, превращается в «нестыдный обычай» и *обязанность* — в «закон». Борьбу с этими тиранически-ми «законами света» Гоголь тоже начал с самых ранних произведений. Позднее, в статье «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России», Гоголь, напоминая о беззаконном диктате многочисленных мирских «законов» — в противоположность христианским заповедям — писал:

> ...Настоящее comme il faut (комильфо — как надо, как следует; *фр.* — *И. В.*) есть то, которое требует от человека Тот Самый, Который создал его, а не тот, который приводит в систему обеды, <…> и не тот, который сочиняет всякий день меняющиеся этикеты, даже и не сама мадам Сихлер [Гоголь 2009–2010. 6: 127].

(Мадам Сихлер (Циклер, Sichler) — владелица модного магазина в Петербурге, упоминаемая в «Портрете» [Гоголь 2009–2010. 7: 291].)

Гоголь подразумевал, что в оценке социальных явлений двоящееся сознание обычно противоречиво: то отдает предпочтение духовной составляющей, то «национальному наследию» — понимаемому порой весьма широко. Наряду с духовно оправданными чертами традицион-

ного уклада, сюда попадают порой и «любимые» народные пристрастия: суеверия, заблуждения, предубеждения, вплоть до самых пороков. В отличие от носителей этих недифференцированных национальных предпочтений, Гоголь-этнограф был принципиален и последователен. Говоря о народных обычаях, он был далек от того, чтобы за всем, ведущим свое начало от старины, признавать безусловное значение. Объяснялось это прежде всего тем, что соблюдение приоритета древнего над новым само по себе ничего положительного еще не заключает. В давнем прошлом это предпочтение даже служило одним из традиционных аргументов *противников* христианства. Об этом сообщается, в частности, в Четьих-Минеях в житии священномученика Антипы Пергамского:

> ...Антипе святому игемон <...> нача глаголати сице: Вы новым от вас изобретенным законом и уставом повинуетеся, пренебрегше богопочитание древнее, еже из начала прияхом от праотец наших. <...> ...Ветхая лучша суть паче новых, известнейша же суть и похвалы достойнейша та, яже древностию времене суть утверждена: того ради должен если и ты применити твое верование, ни последовати человеку, в недавнее <...> время явившемуся, иже <...> распят бысть при понтийстем Пилате... <...> На сия святый Антипа отвеща: <...> из начала ни един бе который бог ваш, но послежде явишася, и никакогоже добра содеяша, <...> аще же древняя недобрая уставления хранити подобает, то и Каину братоубийце подражати достоит [Димитрий Ростовский. 3: 232].

Сам Гоголь в статье «Русской помещик» замечал:

> А относительно всяких нововведений ты умен и смекнул сам, что не только следует придерживаться всего старого, но *всмотреться* в него насквозь (как в обветшавший образ. — *И. В.*), чтобы из него же извлечь для него улучшение (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 111–112].

С. Т. Аксакову в 1842 г. он писал:

> Разве нашли вы во мне слепую веру во все без различия обычаи предков, не разбирая, на лжи или на правде они основаны, или увлечение новизною, соблазнительной для многих современностью и модой? [Гоголь 2009–2010. 12: 110].

Об искажении традиции, проистекающем из забвения ее внутреннего содержания, Гоголь размышлял и в статье «Занимающему важное место», имея в виду ту или иную государственную должность:

> Получая ее по наследству от предшественника в том виде, какой дал ей последний, они все соображаются более или менее с этим видом, а не с первообразом ее, который уже почти вышел у всех из головы [Гоголь 2009–2010. 6: 141].

Трезвая «ограничительная» нота в оценке «старины» звучит и в итоговых строках Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» о русской жизни:

> Не умрет из нашей старины ни зерно того, что есть в ней истинно русского и что освящено Самим Христом [Гоголь 2009–2010. 6: 303].

Эти слова в свою очередь свидетельствуют, что *не все* в традиционных народных обычаях является, согласно гоголевской оценке, достойным одобрения, но лишь то, что в них есть «истинно русского и что освящено Самим Христом». Эту гоголевскую позицию хорошо поясняют строки из еще одной его статьи в «Переписке с друзьями» — самой обширной из всех — посвященной русской поэзии:

> …Есть уже внутри самой земли нашей что-то смеющееся над всем равно, над стариной и над новизной, и благоговеющее только пред одним нестареющим и вечным [Гоголь 2009–2010. 6: 191].

В 1848 г. Гоголь писал графине А. М. Виельгорской (правнучке известного временщика Бирона):

> Теперь в моде слова: *народность* и *национальность*, <…> которые кружат головы и ослепляют глаза. <…> Будьте русской; вам следует быть ею. Но помните, <…> к источнику всего Русского, к Нему Самому, следует за этим обратиться [Гоголь 2009–2010. 15: 171].

Духовная «ограничительная» составляющая является наиболее важной, принципиальной чертой в отношении Гоголя к национальным

традициям. Предпочтение одной части русского народа другой — русских украинцам или украинцев русским — проявление кичливой национальной «гордости», он считал удручающим недостатком, называя это «подлостью» и даже «мерзостью». 24 октября (н. ст.) 1844 г. он писал А. О. Смирновой:

> Вы говорите: «Спуститесь в глубину души вашей и спросите, точно ли вы русский или хохлик». Но скажите мне, разве я святой, разве я могу увидеть все свои мерзости? Для этого-то и существует истинно братская любовь, <…> чтобы указывать нам наши мерзости и помогать нам избавляться от них. <…> Вы знаете, что я могу быть ближе всех других к гордости, <…> потому что я <…> соединил в себе две природы: *хохлика* и *русского*. Смотрите же! мы должны слишком заботиться друг о друге, слишком оберегать друг друга от всего порочного... [Гоголь 2009–2010. 15: 474, 477].

Об англичанах Гоголь в частной беседе тоже говорил:

> Странно, как у них всякий человек особо и хорош, и образован, и благороден, а вся нация — подлец; а все потому, что родину свою они выше всего ставят [Виноградов 2017–2018. 7: 26].

Один из героев «Театрального разъезда...» — «Очень скромно одетый человек» (очевидное alter ego автора) — замечает:

> Я утешен уже мыслью, что подлость у нас не остается скрытою или потворствуемой, <…> что есть перо, которое не укоснит обнаружить низкие наши движения, хотя это и не льстит национальной нашей гордости... [Гоголь 2009–2010. 3/4: 448].

Прославляя подвиги запорожцев, Гоголь, создатель «Тараса Бульбы», одновременно обличал их за лень и пьянство, за другие недостатки и пороки: корыстолюбие, падкость на соблазны, несоблюдение постов, вспыльчивость, склонность к раздорам, дерзкое неподчинение власти, мстительность — за все, что мешает осуществлению их высокого призвания. Похвальба национальными достоинствами — английскими, немецкими, русскими, украинскими и пр. — Гоголю-сатирику, писателю пророческого, пастырского призвания, однозначно претила

(см. об этом подробнее: [Виноградов 2022]). В 1846 г. он еще раз обращался к Смирновой:

> Введите <…> меня в познание настоящего. Не смущайтесь мерзостями и подавайте мне всякую мерзость. Для меня они не в диковинку: я сам довольно мерзок. Пока я еще мало входил в мерзости, меня всякая мерзость смущала, я приходил тогда в уныние от многого в России, и мне за многое становилось страшно. С тех же пор, когда я стал побольше всматриваться в мерзости, я просветлел духом. Передо мной стали обнаруживать<ся> исходы, средства и пути. И благодарю я более всего за то Бога, что он сподобил меня хотя сколько-нибудь узнать мерзости как мои собственные, так и бедных собратий моих [Гоголь 2009–2010. 13: 351–352; 6: 108].

12. Отражение и восприятие

Проявление гоголевского художнического в*и*дения, связанного к духовно-оптической сферой, — рассмотренная выше идеализация женщины влюбленным мужчиной, — составляет лишь один из аспектов общей проблемы адекватного восприятия реальности, над которыми размышлял Гоголь. «Неизменные законы отражения» значимы, согласно его взглядам, не только в воспитании и духовном образовании человека, но и во «встречной» оценке воспринимаемого. Духовная оптика способствует, по опыту мыслителя-художника, выявлению настоящих «размеров» предметов и исторических событий — в отличие от кажущегося, порой искаженного — очень часто «увеличенного» их масштаба. В «Старосветских помещиках» Гоголь отмечал, что многие явления мировой истории кажутся значительными только на первый взгляд. На деле, по своим причинам и следствиям, они вполне мелочны и ничтожны. То два «колбасника» «подерутся между собою за вздор, и ссора объемлет наконец города, потом села и деревни, а там и целое государство» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 293]; то «какой-нибудь завоеватель собирает все силы своего государства, воюет несколько лет, полководцы его прославляются, и наконец все это оканчивается приобретением клочка земли, на котором негде посеять картофеля» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 293].

Во время пребывания в 1830-х — 1840-х гг. в Риме Гоголь не раз обращал внимание друзей на то, что сады Саллюстия — роскошное по древним меркам наследие Юлия Цезаря — на деле напоминают ему, по

своим размерам, «огород» [Виноградов 2017–2018. 3: 538, 211]. Тогда же, приглашая в гости знакомых художников, Гоголь подчеркивал весьма простой быт древнеримских обитателей: зажигал «лампу об одном рожке, не дававшую света даже столько, сколько дает порядочный ночник, но имевшую достоинства напоминать, что при таких точно лампах работали и веселились древние консулы, сенаторы и проч.» [Виноградов 2017–2018. 3: 539–540]. Гоголь подмечал также, что, читая у Тита Ливия историю вражды римлян с этрусками, «представляешь себе» весьма «обширный театр» действий, тогда как «это почти ссора двух соседей за десятину земли в каком-нибудь Козельском уезде» [Виноградов 2017–2018. 3: 230]:

> Царь Этрусский владел усадьбой не шире Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича (имеются в виду герои гоголевской повести, уездные обыватели. — *И. В.*). Сколько смешных и превратных вещей рассыпано по Истории. Приключения села Горохова[1] рассказываются как История всемирного царства. Они важны, спору нет, но не надо писывать село теми красками, кои принадлежат уже Империи [Виноградов 2017–2018. 3: 230].

Оценивая значение многих явлений мировой истории, Гоголь приводил их к «общему знаменателю», а преувеличенным образам и ценностям давал реальный вид и значение. В этом тоже заключалось проявление его духовной «оптики».

В 1833 г., характеризуя книгу немецкого историка К. В. Бёттигера «Всеобщая История», Гоголь в письме к приятелю М. П. Погодину, тоже историку, замечал, что изложение материала в книге видится ему непропорциональным тому значению, которое занимают отдельные эпохи мировой истории. Греки, по словам Гоголя, в книге Бёттигера лишь «промелькнули», тогда как римляне «уже слишком много, внутренними и внешними разбоями, заняли места против других» [Гоголь 2009–2010. 10: 206]. Похожую критическую оценку знаменитого римского прошлого Гоголь давал в отдельном историческом наброске: «Народ, которого вся жизнь состояла из войны, который воспитан был войною...» [Гоголь 2009–2010. 8: 126].

[1] Название «Летопись села Горохина» А. С. Пушкина (вместо авторского «История села Горюхина») получила при первой публикации в 1837 г.

Размышляя о раздутом «в репу» [Гоголь 2009–2010. 6: 52] значении той или иной эпохи (или явления общественной жизни), Гоголь опять вспоминал «фокусы» телескопов и микроскопов. В статье «Споры» он писал:

> Споры о наших европейских и славянских началах <…> показывают <…>, что мы <…> еще не вполне проснулись... <…> Все <…> говорят о двух разных сторонах одного и того же предмета... <…> Один подошел слишком близко к строению, <…> другой отошел от него слишком далеко... <…> Можно бы посоветовать обоим — одному попробовать, хотя на время, подойти ближе, а другому отступиться немного подалее. Но на это они не согласятся, потому что дух гордости обуял обоими. <…> ...Каждый <…> найденное им зернышко раздувает в репу [Гоголь 2009–2010. 6: 51–52].

Строки эти, в свою очередь, восходят к ряду предварительных наблюдений Гоголя, связанных с оптикой. Во-первых, в оценке близорукости западников Гоголь следовал басне И. А. Крылова «Любопытный» (о которой упоминал ранее в черновых редакции статьи об архитектуре):

> Сколько <…> ни заметь он <…> все украшения здания, он все будет мелок, ничтожен и пуст, если не имеет истинного гения, если он не поэт. Идея здания ему во веки будет недоступна. Он будет похож на [того] любопытного в басне Крылова, который заметил букашек и таракашек, но не заметил слона [Гоголь 1952а: 624–625].

В той же статье об архитектуре Гоголь, как указывалось нами ранее, писал, что для избрания правильного образца для проектируемого строения следует не только смотреть на него «вблизи», но и употребить, с одной стороны (для большей детализации) — «увеличительное стекло»; с другой — «взглянуть <…>, отошедши на известное расстояние» [Гоголь 2009–2010. 7: 258].

Во-вторых, рассуждение в статье «Споры» о различии «европейских и славянских» взглядов на русскую действительность с очевидностью тоже восходят к римским впечатлениям Гоголя. Тот же Погодин, вспоминая об осмотре с Гоголем в 1839 г. собора Св. Петра в Риме, не случайно употребил такое же, как у Гоголя, сравнение целой страны с архитектурным зданием — «храма Св. Петра с Россиею»:

> Церковь Св. Петра убирается теперь <…> тканями... <…> Говорят, что это убранство вредит много действию целого. — Мне пришло в голову по этому случаю сравнение храма Св. Петра с Россиею. Легко может случиться, что в том или другом углу храма поставится памятник не красивый, <…> тот или другой столп загородится, <…> но все эти мелочи пропадают при взгляде на целое, и нисколько не мешают общему эффекту: этого величия нельзя уже ничем унизить: этого изящества нельзя никак обезобразить! Так и у нас [Виноградов 2017–2018. 3: 200].

В целом, говоря о смысле мировой истории, — о движении человечества, минуя прельщающие «болотные огни», к «вечной истине» [Гоголь 2009–2010. 5: 203–204], — Гоголь вновь употреблял оптические образы:

> Все, что было и происходило, — все занимательно, <…> везде есть нить, <…> как *в лучистом камне есть невидимый свет*, который он отливает, будучи обращен к солнцу... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 179];

> События и эпохи <…> всемирные должны быть означены ярко, сильно, <…> чтобы все видели ясно, что они великие *маяки* всеобщей истории... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 273–274].

В «Правиле жития в мире» Гоголь добавлял:

> Все да управляется у нас любовью к Богу. Да носится она вечно, как *маяк* пред мысленными нашими глазами! (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 303].

С «оценочной» оптикой тесно связана у Гоголя оптика «возрастная». Ее Гоголь тоже неизменно учитывал — и уделял этому вопросу особое внимание. По многочисленным гоголевским наблюдениям, один взгляд на жизнь характерен для человека, умудренного опытом, другой — принадлежит тому, кто только «вступает <…> на поприще, кто еще ни к чему не охладел и потому имеет живость взгляда»: его «любопытно занимает все», и потому он «может изобразить эпоху современную, как она представляется молодым глазам юноши» [Гоголь 2009–2010. 6: 230–231]. С этими рассуждениями, изложенными

в <Авторской апологии>, прямо связано известное лирическое отступление в шестой главе «Мертвых душ»:

> Прежде, давно, в лета моей юности, <…> мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: <…> любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. <…> Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность... <…> О моя юность! о моя свежесть! [Гоголь 2009–2010. 6: 230–231].

Но вместе с сожалением об утраченной свежести Гоголь отмечал одновременно и преимущество трезвого, «зрелого» взгляда, т. е. о большей верности, сравнительно с эмоциональной юностью, бесстрастного, уравновешенного восприятия. Отмечая «способность» предметов либо «сжиматься», либо «увеличиваться» — в зависимости от того, кто на них смотрит, — Гоголь обращался к А. О. Смирновой:

> Надлежит прежде всего человеку противустоять обману чувств. Наносящий оскорбление наносит его легко... <…> Но приемлющий оскорбление <…> видит все в большем виде. <…> ...Страсть слепа и отнимает у глаза надлежащую ясность... [Гоголь 2009–2010. 6: 297].

В трактате «О тех душевных расположениях и недостатках наших, которые производят в нас смущение и мешают нам пребывать в спокойном состоянии» он повторял:

> Вообще не следует ни в каком случае из какого-нибудь незначительного зернышка, невзначай или с умыслом оброненного слова, заводить <…> разговор. Иначе это будет то же, что раздувать искру, которая сама по себе погасла бы... [Гоголь 2009–2010. 6: 307].

В послании к матери Гоголь добавлял:

> Вы все вещи принимаете в большем виде, чем они есть... <…> Молитесь Богу в такую минуту... <…> После молитвы <…> распаленное состояние проходит, и всякая вещь является в своем надлежащем виде [Гоголь 2009–2010. 13: 367].

Эти размышления были положены Гоголем в основу его «Правила жития в мире»:

> ...Безумные, беспечные и недальнозоркие, <…> мы все видим иначе: пригорок нам кажется горою, малость — великим делом, призрак — действительностью, все преувеличивается в глазах наших и пугает нас. Потому что глаза держим вниз и не хотим поднять их вверх. Ибо если бы подняли их на несколько минут вверх, то увидели бы свыше всего только Бога и *свет, от Него исходящий*, освещающий все в настоящем виде, и посмеялись бы тогда сами слепоте своей (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 302–303].

Среди героев художественных произведений Гоголя подлинной иерархии ценностей отчасти придерживается находящийся «на склоне дней своих» старосветский Афанасий Иванович в «Миргороде» [Гоголь 2009–2010. 6: 230]. Этот герой противопоставляется Гоголем жадным до новостей обитателям губернского города NN в поэме. Если для городских обывателей получение свежих новостей всегда чрезвычайно важно — равносильно подвозу «съестных припасов» [Гоголь 2009–2010. 5: 184] (для любопытного деда «Заколдованного места» — «это все равно что голодному галушки» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 271]), то для героя «Старосветских помещиков» эти новости ценности не представляют — он с одинаковым равнодушием выслушивает проезжающего, его рассказы о житейских «удачах и неудачах», и — разглядывает «печатку ваших часов» [Гоголь 2009–2010. 1/2: 283]. Перед вечностью, на пороге которой находится герой, одно, очевидно, стоит другого[1]. Сходным образом изображается Гоголем в «Петербургских записках...» старосветская Москва. Она, сравнительно с «цивилизованным» Петербургом («похаживающим» на европейском «кордоне»),

[1] Само по себе познание нового, само собой разумеется, не предосудительно — «Бе же <…> святым обычай и тщание, еже коегождо дне новою некоею вещию себе пользовати, видевше что таково, или слышавше, или чесому научившеся... <…> ...Тии <…> святии <…> печахуся о повседневней себе пользе; <…> на всяк день тщахуся, чим себе пользовати» (житие святителя Софрония, патриарха Иерусалимского [Димитрий Ростовский. 3: 71 об.–72]). Гоголь обличает пристрастие к пустым вестям (см.: [Гоголь 2009–2010. 9: 56]).

«глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете» [Гоголь 2009–2010. 7: 512]. Одинаковое поведение патриархальной Москвы (в «Петербургских записках...») и старосветского Афанасия Ивановича (в повести) — это, с одной стороны, казалось бы, старческое равнодушие, черствость старика Плюшкина; но с другой — выверенная духовная «оптика», трезвое нелюбопытство к мирским делам.

Вообще говоря, проблема возраста — это тоже одна из сквозных и «ключевых» гоголевских тем. Итогом этих размышлений стала статья Гоголя «Христианин идет вперед». В ней говорится:

> ...Пересмотри жизнь всех святых: ты увидишь, что они крепли в разуме и силах духовных по мере того, как приближались к дряхлости и смерти [Гоголь 2009–2010. 6: 54].

Статья заканчивается словами о мудрости, в свете которой «весь мир» становится для человека «учителем» — «вся вселенная перед ним» превращается в «одну открытую книгу ученья», — а также о *тьме*, в которой человек может очутиться, если «мудрость вдруг от него отнимется»:

> ...Останется он *впотьмах*, как царь Соломон в свои последние дни (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 55].

Закономерным в этой связи является обращение Гоголя в 1840-х гг. к замыслу книги о Литургии. Это произведение он тоже начал со слов о «*тьме* язычества», в которой пребывало дохристианское человечество [Гоголь 2009–2010. 6: 349–350]. Здесь же Гоголь вновь обращался к излюбленным светоносным образам. В частности, он подчеркивал, что «пребываньем во Христе святится человек <…>, подобно как железо, когда пребывает в огне, становится и само огонь» (и «потухает вмиг, как только изъемлется из огня, и становится вновь темным железом» [Гоголь 2009–2010. 6: 386]). В <Размышлениях о Божественной Литургии> встречается еще целый ряд выразительных примеров слияния духовной и физической гоголевской «оптики»:

...Не дробится <…> Тело Христово, <…> в малейшей частице сохраняется тот же всецелый Христос, как в каждом члене нашего тела присутствует та же человеческая душа нераздельная и всецелая, как в *зеркале*, хотя бы оно и сокрушилось на сотни кусков... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 386–387];

И <…> приступает каждый <…> принять <…> огнепальный угль святого Тела и Крови Господа, который долженствует <…> попалить <…> весь черный дрязг его прегрешений, изгнав вечную *ночь* из души его, превратив его самого в *просветленного* серафима (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 389];

...Троичное славословие, <…> озаряв доселе, подобно всеозаряющему *маяку*, весь путь богослужения, <…> теперь *вспыхивает* еще сильнейшим светом в просветившихся душах... (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 391];

По выходе из храма <…> примется ли он за обыкновенное теченье своих дел в службе ли, в семье, <…> сохраняет невольно в душе своей высокое начертанье любовного обращенья с людьми, принесенного с небес Богочеловеком. <…> ...Сам Спаситель в нем *вообразится*. <…> Сам Христос *вообразится* в нем (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 6: 394, 402].

В целом пристальное внимание к оптическим явлениям — постоянному «сражению света с тенью» [Гоголь 2009–2010. 6: 290] — помогало Гоголю в осмыслении многих духовных явлений, между которыми он находил близкие сходства и аналогии. Перечисление всех аспектов этой многогранной темы помогает понять, из чего складывалась реальная «оптика» гоголевского слова. По замечанию исследователя, у Гоголя «нельзя просто смотреть и видеть, <…> самый акт смотрения <…> становится напряженным, усиленным действием, подверженным обманам <…> как у близорукого квартального, которому для опознания носа в “Носе” стали нужны *очки*...» [Бочаров: 153]. Другой исследователь отмечал: «Все у Гоголя *зрит*: зрит сама гоголевская Русь и “все что ни есть в ней”... [Крюков: 21]. Указывалось также влияние гоголевского дара «*видеть*» на «художническую оптику» Ф. М. Достоевского [Викторович].

В прямой связи с неизменным интересом Гоголя-художника к оптическим явлениям находится, очевидно, и своего рода «кинематографичность» гоголевских художественных образов (проявившаяся,

разумеется, до появления кинематографии) (на эту черту, гоголевскую «кинематографичность», исследователи тоже уже обращали внимание; см.: [Иванов; Яровой 2022, 2024]). Продолжая сравнение, можно сказать, что у Гоголя, как у «кинооператора», были свои «секреты съемки».

Образы физической оптики, включая светящиеся «транспаранты», «фосфорические» огни и другие световые эффекты гоголевских картин, разнонаправлены, в целом их можно назвать «амбивалентными» — некоторые из них подразумевают источник демонический и «колдовской», другие — позитивный и светлый. В 1844 г., вновь подразумевая камеру-обскуру, описанную ранее в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», Гоголь в послании к школьному товарищу А. С. Данилевскому писал об «оптическом обмане, который опрокидывает пред нами вверх ногами настоящий смысл» явления (подобно тому, как изображение в камере-обскуре предстает в перевернутом виде) [Гоголь 2009–2010. 12: 363]. Как и в других случаях, в этом определении тоже нашли отражение представления Гоголя о единстве физической и духовной оптики. В письме к товарищу речь шла о подлинном значении жизни, сравнительно с обманчивым (превратным — «перевернутым») представлением о том, будто она дана на то, чтобы «служить» себе — а не другому [Гоголь 2009–2010. 12: 363] (ср.: Рим. 15, 1–2).

В заключение, завершая обзор физической и духовной оптики Гоголя, следует подчеркнуть, что созданные писателем яркие образы и картины оказались не только выразительны, но и вполне реалистичны (как реалистичны и выразительны были те оптические эффекты, которые послужили им основой). В этой гармонии миросозерцания и мировидения, по-видимому, во многом и заключается секрет «скульптурности», «рельефности» и «кинематографичности» гоголевских картин. При этом факты об «оптическом», «увеличивающем» в*и*дении писателя — с закономерностью возводящем чувственное восприятие от физического к духовному — свидетельствуют об еще одной отличительной особенности Гоголя. Глубокий интерес к проблемам изобразительности и достоверности (какой Гоголь обнаруживал в своем творчестве) присущ лишь настоящим художникам. Писателей, ставящих перед собой иные, сопутствующие, не главные для реалистического изображения цели, решающих, к примеру, задачу политического заказа, эти проблемы интересуют в гораздо меньшей степени. А. Ф. Лосев

(монах Андроник) на этот счет, не без сарказма, в непростых подцензурных условиях, в свое время замечал: «Чистая художественность *тоже* является большой воспитательной силой, <…> ею пользуются *иной раз* <…> наши лучшие писатели» (т. е. те художники, которые главным для себя в писательстве избрали «правильную» тенденцию) (Курсив мой. — *И. В.*) [Лосев: 298].

О намерении создать в России литературу ангажированного, оппозиционно-политического направления заявляли еще в начале XIX в. гг. радикальные критики А. И. Тургенев, А. А. Бестужев, В. К. Кюхельбекер, И. В. Киреевский[1], Д. В. Веневитинов, Кс. А. Полевой и др. — Со всеми этими оппозиционерами полемизировал, на протяжении почти полутора десятка лет, с 1822 по 1836 г., с охранительных позиций, А. С. Пушкин — художник и мыслитель [Виноградов 2019: 53–66]. — Но в полной мере появление политически ориентированных писателей относится ко времени возникновения в 1840-х гг. оппозиционной «натуральной школы» В. Г. Белинского. Подобно своим родоначальникам — литераторам «неистовой» французской словесности — эти отечественные писатели интерес читателя к своим произведениям вызывали не объективной картиной нравов, изображением недостатков и красот реального мира, но, по определению Гоголя, средствами «идейного» правдоподобия — с помощью искусственного сгущения красок, картинами «выдуманных чудовищных страстей» [Гоголь 2009–2010. 9: 677]. Стремясь произвести «эффект», «изумить» публику «во что бы то ни стало», такие писатели «подымались» ради этого «на дыбы и далеко отшатнулись от истины, высокой в необходимой простоте своей» [Гоголь 2009–2010. 6: 321]. Мнимое *зеркало* такой словесности Гоголь называл «мутным и грязным»:

> ...Жизнь глубокого таланта течет во всем своем разливе, со всей стройностью, чистая, как зеркало, отражая с одинаковою ясностью *и темные и светлые* облака: у посредственности она влечется мутною и грязною волною, не отражая ни ясного, ни темного (Курсив мой. — *И. В.*) [Гоголь 2009–2010. 7: 516–517].

Следует подчеркнуть, что в этом отрывке из «Петербургских запи-

[1] В ту пору западник.

сок 1836 года» Гоголь — писатель-сатирик — говорит об отражении с равной верностью «и *темных* и *светлых*» сторон жизни, т. е. об одинаковом беспристрастии в изображении и позитивного, и негативного, без «лакировки» действительности или игнорирования ее «темных пятен», т. е. настаивает на адекватности отражения без приукрашивания или, напротив, произвольного сгущения красок. Такое верное, незамутненное зеркало не только правдиво, но и сурово и нелицеприятно — «апелляций» от изображаемого оно не принимает, согласно народной пословице, вынесенной Гоголем на титульный лист «Ревизора»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» [Гоголь 2009–2010. 3/4: 216]. (В этом эпиграфе Гоголь опять возвращался к «дамским» требованиям публики — изображать ее непременно красивее, — о которых писал ранее дважды — в статье о Пушкине и в «Портрете»[1].)

Но предвзятое, ангажированное «зеркало» никакой нелицеприятной правды не отражает, оно одинаково «криво» видит и плохое, и хорошее, лживо во всем. Своей бывшей ученице М. П. Балабиной Гоголь писал:

> Вы, которые так восхищались в вашем письме Шекспиром, этим глубоким, ясным, отражающим в себе, как в верном зеркале, весь огромный мир и все, что составляет человека, и вы, читая его, можете в то же время думать о немецкой дымной путанице! [Гоголь 2009–2010. 11: 234].

В 1843 г. Гоголь говорил А. О. Смирновой по поводу произведений Ж. Санд — французской писательницы, чрезвычайно почитавшейся радикальными представителями натуральной школы:

> «А любите ли вы, когда на скрипке фальшиво играют? <…> Так ваша Жорж Занд видит и изображает природу. Я не мог видеть, как вы ею восхищаетесь. Я удивляюсь, как вам вообще нравится все это растрепанное». В тоне, которым он говорил эти слова, выражалось искреннее сожаление, что люди ему близкие могут восхищаться подобными произведениями [Виноградов 2017–2018. 4: 339].

Ранее, в 1835 г., оценив статью В. Г. Белинского «О русской пове-

[1] См. раздел 11-й наст. статьи.

сти и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”)» — за определение «качеств истинного творчества», — Гоголь, по свидетельству П. В. Анненкова, с «полунасмешливой улыбкой» добавил:

> ...Только не понимаю, чем он (Белинский) после этого восхищается в повестях Полевого [Виноградов 2017–2018. 2: 440].

(Анненков добавлял, что Гоголь попал этим в самое «больное место критика» и пояснял, что одобрение Белинским «рассказов» Н. А. Полевого — брата Кс. А. Полевого, — «кроме участия романтизма», объяснялось поддержкой оппозиционности этого писателя [Виноградов 2017–2018. 2: 440].)

Четырежды в черновиках первого тома «Мертвых душ» появляется упоминание о том, что автор, изображая жизнь, берет в пример «Шекспира, Ариосто, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была» [Гоголь 1951: 553–554] (см. также: [Гоголь 1951: 644, 645, 842]). Убеждения в принципиальной честности художника — черте, составляющий главную основу реалистического изображения, — Гоголь высказывал не раз. От формальных признаков — искусных приемов письма (которыми сам обладал в совершенстве) Гоголь обращал разговор к главной «гарантии» верности создаваемого образа действительности — к вопросу о том, насколько «добросовестно» авторское «зеркало» в отражении мира. Тем самым в проблеме художественного реализма он выделял особый аспект — духовный. Будучи сам выдающимся мастером перевоплощения [Виноградов 2024b], Гоголь понимал, что в воле автора искусно воспроизвести не только верную, но и искаженную картину. Многочисленные гоголевские герои-мошенники — карточные шулеры в «Игроках», Городничий в «Ревизоре» — только этим, по Гоголю, с успехом и занимаются. Каждый мошенник-лицемер — это не только беспринципный жулик, но еще и искусный актер, «художник» своего дела. Гоголь подсказывал, что, как выдающийся актер-«асмодей» М. С. Щепкин [Гоголь 2009–2010. 3/4: 485] перевоплощается на сцене в «кожу» псевдодобродетельного шулера Утешительного или рассуждающего о «пользе государству» жулика Городничего [Гоголь 2009–2010. 3/4: 254], так и шулеры Утешительные и обманщики Городничие выдают себя, с мастерством талантливых ак-

теров, за добродетельных людей в реальной жизни. «Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно...» — главная гоголевская характеристика Сквозника-Дмухановского [Гоголь 2009–2010. 3/4: 219] (см. подробнее: [Виноградов 2025b: 256–257]). В арсенале у таких «художников»-мошенников язык и его выразительные средства становятся, «естественным» образом, не орудием правды и добродетели, но, напротив, «прикрасой неправды» (Иак. 3, 6). В одной из своих ранних статей Гоголь, подразумевая подобное «лицемерное», ангажированное использование художественных средств, замечал по поводу световых эффектов в словесности и живописи:

> ...В живописи <…>, если они будут ложны и неуместны, то их ложность и неуместность тотчас видна всякому. Но в произведениях, подверженных духовному оку (т. е. в произведениях литературы. — *И. В.*), совершенно другое дело. Там они <…> распространяют ложь, потому что простодушная толпа без рассуждения кидается на блестящее. В руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина; но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимателя они отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия («Последний день Помпеи»; [Гоголь 2009–2010. 6: 290]).

Подразумевая слова Спасителя: «Блюди убо, еда свет, иже в тебе, т<ь>ма есть» (Лк. 11, 34)[1], — Гоголь в статье «О том, что такое слово» заключал:

> Обращаться с словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку. Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было... <…> Слово гнило да не исходит из уст ваших! <Еф. 4, 29> [Гоголь 2009–2010. 6: 21].

В «дымных» фантазиях немецких романтиков, как и в радикальных произведениях последователей Белинского, эпигонов западной шко-

[1] «...Смотри, не сделался ли свет, находящийся в тебе, тьмою» [Новый Завет: 244].

лы, физическая и духовная «оптика» не смыкались. Ни субъективный романтизм, ни подчеркнутый «натурализм», ставивший во главу угла политическую тенденцию, не содержали в себе прочной духовной основы — как это проявлялось в произведениях самого Гоголя. Согласно художнической практике Гоголя, картина созданного Творцом мира предполагает соответствие творческих методов изображаемому предмету — т. е. адекватного «освещения»:

> ...Сильнее всего постигнуто в наше время <…> освещение. Освещение придает <…> силу и <…> единство всем нашим творениям... («Последний день Помпеи»; [Гоголь 2009–2010. 6: 290]).

Для верного «освещения» — не произвольно-субъективного, но адекватного изображения предмета — художнику нужна не какая-то особая «идеология», социальная «доктрина», а отображение реальности в соответствии с теми законами, которые лежат в основе мироздания. Лишь такой органичный описываемому явлению подход обеспечивает, по Гоголю, реализм художественного образа, отвечает единству зримого явления с его духовной сутью и нравственным содержанием. В <Авторской апологии> Гоголь писал:

> Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в мечтах воображения, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни [Гоголь 2009–2010. 6: 228].

Архимандрит Феодор (Бухарев) по поводу гоголевских сочинений тоже замечал:

> Ужели еще не видно, что именно тайна Христова лежит в основании и поэзии, как и всей действительности... [Феодор (Бухарев): 140].

Пристальное внимание к невыдуманной, физической оптике, к законам изображения и света, закономерно обращало писателя к изучению «оптики» духовной — основам художественного реализма. Тем самым Гоголь предоставлял читателю не только впечатляющие зримые образы его произведений, но и соответствующую авторскую «систему координат», свои представления о поэтике подлинно художественного реалистического образа. Пронизывающие все творчество Гоголя раз-

мышления о художнической оптике, долгие раздумья о природе оценочного, «возрастного», эмоционального, увеличивающего, высвечивающего, панорамного взгляда занимают в этой писательской поэтике структурообразующее место.

Список литературы
Источники

Августин Аврелий. Блаженнаго Аврелия Августина Иппонийскаго епископа Исповедания, заключающияся в тринатцати книгах / пер. с лат. архимандрита Агапита (Скворцова). М.: В Тип. Компании типографической, 1787. 575 с.

Алешинцев И. А. Записка графа Сперанского «Об усовершении общего народного воспитания» // Русская Старина. 1907. № 12. С. 729–735.

Велланский Д. М. Феоретическое показание света и цветов. Отрывки из Энциклопедии физических познаний Д. М. Велланского // Телескоп. 1831a. Ч. 3. № 12. С. 409–444.

Велланский Д. М. Опытная, наблюдательная и умозрительная физика, излагающая природу в вещественных видах, деятельных силах и зиждущих началах неорганического мира — составляющая первую половину Энциклопедии физических познаний. Сочинение Даниила Велланского, Доктора Медицины и Хирургии, Академика и Профессора Физиологии и Патологии в Императорской Медико-Хирургической Академии, Санктпетербургского Отделения. С четырьмя гравированными таблицами. СПб.: В тип. И. Глазунова, 1831b. 902 с.

Вяземский П. А. Старая записная книжка // *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. князя П. А. Вяземского: в 12 т. СПб.: Типо. М. М. Стасюлевича, 1883. Т. 8. С. 1–510.

<Гнедич Н. И.> Г—ч. Рыбаки. Идиллия // Сын Отечества. 1822. Ч. 76. № 8. С. 22–38.

<Гоголь Н. В.> оооо. Глава из Исторического романа // Северные Цветы на 1831 год. СПб.: В Тип. департамента народного просвещения, 1830. Проза. С. 225–256.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Л.: АН СССР, 1940–1952.

Гоголь Н. В. Тарас Бульба. Автографы, прижизненные издания. Историко-литературный и текстологический комментарий / изд. подготовил И. А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 696 с.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010. Т. 1–17.

Грибоедов А. С. Горе от ума. М.: В Тип. Августа Семена, при Императорской Медико-Хирургической Академии, 1833. 167 с.

Грот Я. К., Плетнев П. А. Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Издана под ред. К. Я. Грота, ординарного профессора Императорского Варшавского университета: в 3 т. СПб.: Тип. Министерства Путей Сообщения, 1896. Т. 3. 854 с.

Державин Г. Р. Фонарь // *Державин Г. Р.* Соч. Державина: в 5 ч. СПб.: В тип. Шнорра, 1808. Ч. 2. С. 170–175.

Державин Г. Р. Объяснения на Сочинения Державина относительно темных

мест, в них находящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся // *Державин Г. Р.* Соч. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1866. Т. 3. С. 592–728.

Димитрий Ростовский, свят. Книга житий святых: в 4 т. Кіев: Кіевопечерская Лавра, 1764.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 25. Л.: Наука, 1983. 472 с.

Зеньковский В., проф., прот. Н. В. Гоголь. Париж: YMCA-PRESS, 1961. 262 с.

Кирша Данилов. Древние рус<с>кие стихотворения. М.: В тип. С. Селивановского, 1804. 324 с.

Кирша Данилов. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева. М.: В тип. С. Селивановского, 1818. 425 с.

Котляревский И. П. Енеида на Малороссийский язык перелицованная И. Котляревским: в 3 ч. СПб.: Печатано в тип. И. Глазунова, 1808. Ч. 1–3. 148 с.

Крылов И. А. Басни Ивана Крылова: в 7 кн. СПб.: У книгопродавца И. Сленина, 1825. Кн. 1–7. 312 с.

Лазурный грот на острове Капри // Северная Пчела. 1833. 6 ноября. № 252. С. 1008.

Ломоносов М. В. Письмо о пользе стекла к действительному Ея Императорскаго Величества Каммергеру и орденов святаго Александра и святыя Анны Кавалеру его превосходительству Ивану Ивановичу Шувалову от Коллежского Советника и Профессора Михайла Ломоносова. СПб.: при Императорской Академии Наук, 1752. 16 с.

Макарий (Глухарёв) Алтайский, преподобный. Письма архимандрита Макария Глухарева, основателя Алтайской Миссии. С биографическим очерком, портретами, видом и двумя факсимиле / под ред. К. В. Харламповича. Казань: Центральная типография, 1905. 558 с.

Надеждин Н. И.>Н. Н. Веельзевул... // Энциклопедический лексикон: в 17 т. СПб.: В тип. А. Плюшара, 1837. Т. 9. С. 204.

Нефедьев Н. А. Подробные сведения о Волжских Калмыках, собранные на месте Н. Нефедьевым. СПб.: Печатано в тип. К. Крайя, 1834. 287 с.

Одоевский В. Ф. <…> Записная книжка // *Одоевский В. Ф.* Романтические повести / Предисловие, вступ. статья и редакция Ореста Цехновицер. Л.: Прибой, 1929. С. 61–76, 395–397.

Платон. Полн. собр. в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2016. 1311 с.

Пушкин А. С. Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. <Разговор книгопродавца с поэтом; Глава первая>. СПб.: В тип. департамента народного просвещения, 1825. 60 с.

Светоний Г. Т. Жизни и деяния двенадцати первых Цесарей Римских, со изображением их лиц пред описанием каждого: <в 2 ч.>. М.: В вольной тип. М. Пономарева, 1816. Ч. 1. 71 с.

Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный: в 6 ч. СПб.: При Императорской Российской Академии, 1822. Ч. 6. 1478 стб.

Словарь коммерческий, содержащий Познание о товарах всех стран, и названиях вещей главных и новейших, относящихся до Коммерции, также до Домостроительства; познание Художеств, Рукоделий, Фабрик, Рудных Дел, Красок, Пряных Зелий, Трав, Дорогих Камней и проч.: в 7 ч. / пер. с французского языка Васильем Левшиным. М.: В тип. Компании Типографической, 1791. Ч. 6. 416 с.

Службы преподобным отцем печерским, ихже мощи в Ближней, и Дальней пещере нетленно почивают. Киев: тип. Киево-Печерской лавры, 1855. 118 л.

Феодор (Бухарев А. М.), архимандрит. Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб.: В тип. Морского Министерства, 1861. 262 с.

Чиж В. Болезнь Н. В. Гоголя. М.: Типо-литография И. Н. Кушнеров и К^0, 1904. 216 с.

Шатобриан Ф. Р., де. Опыт Исторический, Политический и Нравственный о древних и новейших переворотах, или Взаимное сличение государств древнего и нового Мира. Сочинение Г<на> Шатобриана / пер. Д. Воронов. СПб.: В тип., состоящей при Особенной Канцелярии Министерства Полиции, 1817. Ч. 2. 303 с.

Шенрок В. Н. В. Гоголь в начале литературной карьеры. (1829–1831) // Вестник Европы. 1890. № 7. С. 248–271.

Яновский Н. М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разные в Российском языке встречающиеся иностранные речения и Технические термины, значение которых не всякому известно... в 3 ч. СПб.: при Императорской Академии Наук, 1804. Ч. 2. 964 стб.; 1806. Ч. 3. 1322 стб.

Исследования

Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 124–260.

Вавилов С. И. Михаил Васильевич Ломоносов. Статьи и речи. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 148 с.

Викторович В. А. «И стал я разглядывать...» Эволюция художественной оптики от Гоголя к Достоевскому // Н. В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия. Первые Гоголевские чтения. Сборник докладов. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 34–48.

Виноградов И. А. Гоголь — историк и наблюдатель быта. (К истории и психологии «общества потребления») // Н. В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Гоголевские чтения. М.: Фестпартнер, 2010. С. 120–127.

Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808). Научное издание: в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018.

Виноградов И. А. «Когда в товарищах согласья нет...» А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, С. С. Уваров // Два века русской классики. 2019. Т. 1. № 1. С. 34–103. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2019-1-1-34-103

Виноградов И. А. Послужной список Городничего в «Ревизоре». К характеристике политических взглядов Н. В. Гоголя // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 237–282. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-15-237-282

Виноградов И. А. Немецкий романтик В. Г. Вакенродер и XX век: художественное предвидение Н. В. Гоголя // Литературный процесс в России XVIII–XIX вв. Светская и духовная словесность. М.: ИМЛИ РАН, 2022. Вып. 3. С. 273–313. https://doi.org/10.22455/Lit.pr.2022-3-273-313

Виноградов И. А. Гоголевская энциклопедия. Произведения, наброски, подготовительные материалы: в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, «Река времен», 2024a. Т. 1: А–Ж. 1024 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0749-6

Виноградов И. А. Перевоплощения Гоголя // Проблемы исторической поэтики. 2024b. Т. 22, № 3. С. 45–74. https://doi.org/10.15393/j9.art.2024.14042

Виноградов И. А. Христианский град Оксиринх. К истории «душевного города» Гоголя // Два века русской классики. 2025a. Т. 7, № 1. С. 44–161. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-44-161

Виноградов И. А. «Комедии» Гоголя как литературный цикл // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025b. № 3 (31). С. 203–265. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-203-265

Воронский А. К. Гоголь / вступ. статья В. А. Воропаева. М.: Молодая гвардия, 2009. 447 с.

Воропаев В. А. «На зеркало неча пенять...» Смысл эпиграфа и «немой сцены» в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» // Русская речь. 2002. № 6. С. 9–15.

Денисов В. Д. Примечания // *Гоголь Н. В.* Арабески / изд. подготовил В. Д. Денисов. СПб.: Наука, 2009. С. 361–501.

Иванов А. И. О кинематографичности прозы Н. В. Гоголя: герои «второго плана» и «документальный фон» в художественном мире писателя // Публицистическое и литературно-критическое наследие Н. В. Гоголя (к 200–летию со дня рождения писателя). Пенза: Б. и., 2009. С. 267–276.

Карл Ф. Россия и Европа: Национальные и гендерные аспекты в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя // Конструкты национальной идентичности в русской культуре XVIII–XIX веков. М.: РГГУ, 2010. С. 240–248.

Косоруков А. А. «День был без числа»: Тайнопись в «Записках сумасшедшего» // Красная книга культуры. М.: Искусство, 1989. С. 202–213.

Крюков В. М. След птицы тройки. Другой сюжет «Братьев Карамазовых». М.: Памятники исторической мысли, 2008. 536 с.

Лиманская Л. Ю. Учение М. В. Ломоносова о свете и цвете в контексте натурфилософии и художественных исканий середины XVIII века // Культура и искусство. 2013. № 2. С. 127–131. https://doi.org/10.7256/2222-1956.2013.02.1

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

Манн Ю. В. «Повесть разнообразится чрезвычайно...» // *Гоголь Н. В.* Повести. Воспоминания современников / сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Манна. М.: Изд-во «Правда», 1989. С. 5–18.

Нечипоренко П. А. Представления древних философов об акте зрения // Офтальмологические ведомости. 2008. Т. 1. № 4. С. 77–83.

Поташова К. А. «Стекла оптики» как средство миропознания в стихотворении Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская» // Два века русской классики. 2024. Т. 6. № 2. С. 6–19. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-6-19

Симонова И. А. Федор Чижов. М.: Молодая гвардия, 2002. 279 с.

Яровой С. А. Кинематографические приемы в повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. № 4. С. 118–123. https://doi.org/10.18384/2310-7278-2022-4-118-123

Яровой С. А. Кинематографичность как повествовательная стратегия ранней прозы Н. В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2024. 17 с.

References

Bocharov, S. G. "Zagadka 'Nosa' i taina litsa" ["The Riddle of the 'Nose' and the Secret of the Face"]. Bocharov, S. G. *O khudozhestvennykh mirakh* [*On Artistic Worlds*]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1985, pp. 124–260. (In Russ.)

Vavilov, S. I. *Mikhail Vasil'evich Lomonosov. Stat'i i rechi* [*Mikhail Vasilievich Lomonosov. Articles and Speeches*]. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1961. 148 p. (In Russ.)

Viktorovich, V. A. "'I stal ia razgliadyvat'...' Evoliutsiia khudozhestvennoi optiki ot Gogolia k Dostoevskomu" ["'And I Began to Examine...' The Evolution of Artistic Optics from Gogol to Dostoevsky"]. *N. V. Gogol': Zagadka tret'ego tysiacheletiia. Pervye Gogolevskie chteniia. Sbornik dokladov* [*N. V. Gogol: The Riddle of the Third Millennium. The First Gogol Readings. Collection of Papers*]. Moscow, Knizhnyi dom "Universitet" Publ., 2002. pp. 34–48. (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "Gogol' — istorik i nabliudatel' byta. (K istorii i psikhologii 'obshchestva potrebleniia')" ["Gogol is a Historian and Observer of Everyday Life. (On the History and Psychology of the 'Consumer Society')"]. *N. V. Gogol' i ego tvorcheskoe nasledie. Desiatye Gogolevskie chteniia* [*N. V. Gogol and his Creative Heritage. Tenth Gogol Readings*]. Moscow, Festpartner Publ., 2010, pp. 120–127. (In Russ.)

Vinogradov, I. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolia (1809–1852). S rodoslovnoi letopis'iu (1405–1808). Nauchnoe izdanie: v 7 t.* [*Chronicle of N. V. Gogol's Life and Work (1809–1852). With Genealogical Chronicle (1405–1808). Scientific Publication: in 7 vols.*], Moscow, IWL RAS Publ., 2017–2018. (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "'Kogda v tovarishchakh soglas'ia net...' A. S. Pushkin, N. V. Gogol', S. S. Uvarov" ["'When there is no agreement between friends' A. S. Pushkin, N. V. Gogol, S. S. Uvarov"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 34–103. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2019-1-1-34-103 (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "Posluzhnoi spisok Gorodnichego v 'Revizore'. K kharakteristike politicheskikh vzgliadov N. V. Gogolia" ["The Mayor's Career in 'The Government

Inspector.' On Nikolai Gogol's Political Views"]. *Literaturnyi fakt*, no. 1 (15), 2020, pp. 237–282. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-15-237-282 (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "Nemetskii romantik V. G. Vakenroder i XX vek: khudozhestvennoe predvidenie N. V. Gogolia" ["German Romantic V. G. Wackenroder and the 20th Century: Artistic Foresight by N. V. Gogol"]. *Literaturnyi protsess v Rossii XVIII–XIX vv. Svetskaia i dukhovnaia slovesnost'* [*Literary Process in Russia in the 18th–19th Centuries. Secular and Spiritual Literature*], issue 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 273–313. https://doi.org/10.22455/Lit.pr.2022-3-273-313 (In Russ.)

Vinogradov, I. A. *Gogolevskaia entsiklopediia. Proizvedeniia, nabroski, podgotovitel'nye materialy: v 7 t.* [*Gogol Encyclopedia. Works, Sketches, Preparatory Materials: in 7 vols.*], vol. 1: A–Zh. Moscow, IWL RAS Publ., "Reka vremen" Publ., 2024a. 1024 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0749-6 (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "Perevoploshcheniia Gogolia" ["Gogol's Transformations"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 22, no. 3, 2024b, pp. 45–74. https://doi.org/10.15393/j9.art.2024.14042 (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "Khristianskii grad Oksirinkh. K istorii 'dushevnogo goroda' Gogolia" ["Christian City Oxyrhynchus. On the History of N. V. Gogol's 'Spiritual City.'"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 1, 2025a, pp. 44–161. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-44-161 (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "'Komedii' Gogolia kak literaturnyi tsikl" ["Gogol's 'Comedies' as a Literary Cycle"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 203–265. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-203-265 (In Russ.)

Voronskii, A. K. *Gogol'* [*Gogol*], introd. by V. A. Voropaev. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2009. 447 p. (In Russ.)

Voropaev, V. A. "'Na zerkalo necha peniat'..' Smysl epigrafa i 'nemoi stseny' v komedii N. V. Gogolia 'Revizor.'" ["'Don't Blame the Mirror...' The Meaning of the Epigraph and the 'Silent Scene' in N. V. Gogol's Comedy 'The Government Inspector.'"]. *Russkaia rech'*, no. 6, 2002, pp. 9–15. (In Russ.)

Denisov, V. D. "Primechaniia" ["Notes"]. Gogol, N. V. *Arabeski* [*Arabesques*], text prep. by V. D. Denisov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2009, pp. 361–501. (In Russ.)

Ivanov, A. I. "O kinematografichnosti prozy N. V. Gogolia: geroi 'vtorogo plana' i 'dokumental'nyi fon' v khudozhestvennom mire pisatelia" ["On the Cinematographic Quality of N. V. Gogol's Prose: 'Supporting' Characters and 'Documentary Background' in the Writer's Artistic World"]. *Publitsisticheskoe i literaturno-kriticheskoe nasledie N. V. Gogolia (k 200-letiiu so dnia rozhdeniia pisatelia)* [*Publicistic and Literary-Critical Heritage of N. V. Gogol (On the 200th Anniversary of the Writer's Birth)*]. Penza, [s. n.], 2009, pp. 267–276. (In Russ.)

Karl, F. "Rossiia i Evropa: Natsional'nye i gendernye aspekty v 'Zapiskakh sumasshedshego' N. V. Gogolia" ["Russia and Europe: National and Gender Aspects in N. V. Gogol's 'Notes of a Madman.'"]. *Konstrukty natsional'noi identichnosti v russkoi kul'ture XVIII–XIX vekov* [*Constructs of National Identity in Russian Culture of the 18th–19th Centuries*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2010, pp. 240–248. (In Russ.)

Kosorukov, A. A. "'Den' byl bez chisla': Tainopis' v 'Zapiskakh sumasshedshego.'" ["'The Day Was Without Number': Cryptography in 'Notes of a Madman.'"]. *Krasnaia kniga kul'tury* [*The Red Book of Culture*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 202–213. (In Russ.)

Kriukov, V. M. *Sled ptitsy troiki. Drugoi siuzhet "Brat'ev Karamazovykh"* [*The Trail of the Troika Bird. Another Plot from "The Brothers Karamazov"*]. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2008. 536 p. (In Russ.)

Limanskaia, L. Iu. "Uchenie M. V. Lomonosova o svete i tsvete v kontekste naturfilosofii i khudozhestvennykh iskanii serediny XVIII veka" ["M. V. Lomonosov's Teaching on Light and Color in the Context of Natural Philosophy and Artistic Pursuits of the Middle of 18th Century"]. *Kul'tura i iskusstvo*, no. 2, 2013, pp. 127–131. https://doi.org/10.7256/2222-1956.2013.02.1 (In Russ.)

Losev, A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [*The Problem of Symbol and Realistic Art*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 367 p. (In Russ.)

Mann, Iu. V. "'Povest' raznoobrazitsia chrezvychaino...'" ["'The Story is Extremely Diverse...'"]. Gogol', N. V. *Povesti. Vospominaniia sovremennikov* [*Stories. Memories of Contemporaries*], comp., introd. and notes by Yu. V. Mann. Moscow, Pravda Publ., 1989, pp. 5–18. (In Russ.)

Nechiporenko, P. A. "Predstavleniia drevnikh filosofov ob akte zreniia" ["Ancient Philosophers' Ideas about the Act of Vision"]. *Oftal'mologicheskie vedomosti*, vol. 1, no. 4, 2008, pp. 77–83. (In Russ.)

Potashova, K. A. "'Stekla optiki' kak sredstvo miropoznaniia v stikhotvorenii G. R. Derzhavina 'Evgeniiu. Zhizn Zvanskaia.'" ["'Glass of Optics' as a Means of Understanding the World in the Poem by G. R. Derzhavin 'To Eugene. Life in Zvanka'."]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 2, 2024, pp. 6–19. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-6-19 (In Russ.)

Simonova, I. A. *Fedor Chizhov* [*Fedor Chizhov*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2002. 279 p. (In Russ.)

Iarovoi, S. A. "Kinematograficheskie priemy v povesti N. V. Gogolia 'Sorochinskaia iarmarka.'" ["Cinematographic techniques in N. V. Gogol's story 'Sorochintsy Fair'."]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriia: Russkaia filologiia*, no. 4, 2022, pp. 118–123. https://doi.org/10.18384/2310-7278-2022-4-118-123 (In Russ.)

Iarovoi, S. A. *Kinematografichnost' kak povestvovatel'naia strategiia rannei prozy N. V. Gogolia ("Vechera na khutore bliz Dikan'ki", "Mirgorod").* [*Cinematography as a Narrative Strategy in N. V. Gogol's Early Prose ("Evenings on a Farm Near Dikanka", "Mirgorod"): PhD Thesis, Summary*]. Moscow, 2024. 17 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-208-233
https://elibrary.ru/UUCHEY
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Е. В. Перевалова
Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
г. Москва, Россия

«Где на деревьях поет райская птица Гамаюн»: сотрудничество профессора Ф. И. Буслаева в изданиях М. Н. Каткова

Аннотация: В статье рассматривается участие историка литературы и искусствоведа профессора Ф. И. Буслаева в изданиях консервативного журналиста М. Н. Каткова, исследуются его публицистические выступления в газете «Московские ведомости», еженедельнике «Современная летопись» и журнале «Русский вестник». Выявлено, что основу длительного сотрудничества составляла близость общественно-политических и эстетических взглядов ученого и журналиста, свойственная им приверженность к европейской культуре и науке, к античному наследию, а также неприятие утилитарного и прагматичного подхода к искусству. Подробно изучены публицистические тексты Буслаева 1860–1870-х гг., предметом которых была культурная и общественная жизнь стран Европы, традиции, нравы и быт европейцев. Особый интерес представляют итальянские очерки и корреспонденции Буслаева, в которых на примере римской истории и архитектуры рассматривается идея «возрождения вечно обновляющейся жизни из крушения и развалин прошедшего». Делается предположение, что опубликованные в «Московских ведомостях» корреспонденции Буслаева из Италии стали одним из источников «итальянской темы» в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

Ключевые слова: Ф. И. Буслаев, М. Н. Катков, «Московские ведомости», «Русский вестник», «Современная летопись», Италия, Рим, публицистика

Информация об авторе: Елена Владимировна Перевалова, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры журналистики и телевизионных технологий, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Малая Калужская, д. 1, 119071 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5580-651X
E-mail: helenpv@yandex.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 16.01.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 22.03.2026
Дата публикации статьи: 25.06.2026
Для цитирования: *Перевалова Е. В.* «Где на деревьях поет райская птица Гамаюн»: сотрудничество профессора Ф. И. Буслаева в изданиях М. Н. Каткова // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 208–233. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-208-233

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 208–233. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 208–233. ISSN 2686-7494
Research Article

© 2026. Elena V. Perevalova
A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)
Moscow, Russia

"Where the Paradise Bird Gamayun Sings in the Trees": Professor F. I. Buslaev's Collaboration in M. N. Katkov's Publications

Abstract: The article examines the participation of the famous literary historian and art critic Professor F. I. Buslaev in the publications of the authoritative conservative journalist M. N. Katkov, and explores his little-known journalistic writings in the newspaper "Moskovskie Vedomosti," the weekly "Sovremennaya Letopis," and the magazine "Russkiy Vestnik." The article reveals that the basis of their long-term collaboration was the affinity of their socio-political and aesthetic views, their shared commitment to European culture and science and to the classical heritage, as well as their rejection of a utilitarian and pragmatic approach to art. The article provides a detailed analysis of Buslaev's journalistic texts from the 1860s and 1870s, which focused on the cultural and social life of European countries, as well as the traditions, customs, and daily lives of Europeans. Of particular interest are Buslaev's Italian essays and correspondences, where he uses Roman history and architecture to explore the idea of "the rebirth of an ever-renewing life from the collapse and ruins of the past." The article suggests that Buslaev's correspondences from Italy, published in "Moskovskie Vedomosti", became one of the sources of the "Italian theme" in Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina."

***Keywords*:** F. I. Buslaev, M. N. Katkov, "Moskovskie Vedomosti," "Russkiy Vestnik," "Sovremennaya Letopis," Italy, Rome, journalism

Information about the author: Elena V. Perevalova, DSc in Philology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Malaya Kaluzhskaya St., 1, 119071 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5580-651X

E-mail: helenpv@yandex.ru

Received: January 16, 2026

Approved after reviewing: March 22, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Perevalova, E. V. "'Where the Paradise Bird Gamayun Sings in the Trees': Professor F. I. Buslaev's Collaboration in M. N. Katkov's Publications." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 208–233. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-208-233

Профессор Московского университета Федор Иванович Буслаев (1818–1897) вошел в историю литературы и искусства как выдающийся литературовед и искусствовед, глава русской мифологической школы, один из основоположников сравнительно-исторического метода в отечественном языкознании. В трудах О. А. Волошиной, А. С. Миронова, О. В. Никитина, М. В. Новикова, Т. Б. Перфиловой, М. Б. Раренко, Н. В. Чурмаевой и др. детально изучена роль Буслаева как исследователя широкого круга вопросов языкознания, литературоведения, фольклористики и искусствоведения.

Однако до сих пор остается вне поля внимания исследователей еще одна грань таланта ученого — его публицистика. Между тем Буслаев сотрудничал в периодике своего времени не только как ученый, но и как автор корреспонденций и очерков, большая часть которых печаталось в журнале «Русский вестник», газете «Московские ведомости» и в еженедельнике «Современная летопись», издателем которых был авторитетный журналист Михаил Никифорович Катков (1818–1887). В настоящей статье сделана попытка рассмотреть участие Буслаева-публициста в данных изданиях. Научная новизна исследования определяется недостаточной изученностью роли творческого наследия Буслаева-публициста и состоит во введении в научный оборот его малоизвестных публикаций.

В биографии Буслаева и Каткова можно найти немало общего, что, вероятно, способствовало их сближению и стало основой многолетних приятельских отношений. Оба принадлежали к одному поколению российской образованной интеллигенции, на юность которого пришлось повсеместное увлечение европейской наукой и культурой, приверженность к античному культурному наследию. Будучи выходцами из мелкочиновной среды, они уже в детстве столкнулись с бедностью и зависимостью от окружающих, рано — в пятилетнем возрасте — осиротев: отец Буслаева, мелкий провинциальный чинов-

ник, скончался в Пензе в 1823 г., как и отец Каткова, происходивший из унтер-офицерских детей и служивший в чине титулярного советника в Московском губернском правлении. Воспитанием сыновей занимались матери, к которым и Буслаев, и Катков до конца своих дней сохраняли трепетное чувство любви и благодарности. Именно матери стали их первыми наставницами в учебе и, несмотря на стесненность в средствах, приложили немало усилий, чтобы мальчики получили хорошее образование: Буслаев закончил Пензенскую гимназию, Катков сначала учился в первой московской гимназии, а затем в пансионе М. Г. Павлова. Молодые люди получили фундаментальное образование в Московском университете, в который одновременно поступили в 1834 г. на отделение словесных наук, позднее преобразованное в филологическое отделение философского факультета. Оба отличались упорством, трудолюбием и усидчивостью, стремлением досконально разобраться в изучаемом материале, тщательностью в работе с первоисточниками.

Но если взгляды Каткова в университете формировались под влиянием немецкой идеалистической философии, а круг его общения составляли члены литературно-философского кружка Н. В. Станкевича — В. П. Боткин, М. А. Бакунин и особенно В. Г. Белинский, с которым они вместе усердно штудировали философскую систему Гегеля, то Буслаев к трудам немецких философов относился «отчасти критически» [Раренко: 149] и в деятельности кружка активного участия не принимал, хотя с Белинским и был знаком еще задолго до поступления в университет: последний в годы его обучения в Пензенской гимназии преподавал там русский язык. Гораздо большее влияние на Буслаева в годы учебы оказал профессор М. П. Погодин, по рекомендации которого он познакомился с работами немецких языковедов В. Гумбольдта и Я. Гримма и начал рассматривать языкознание как основу науки о культуре или народном духе. В своих воспоминаниях Буслаев писал:

> Из уст Погодина в первый раз услышал я имя великого германского ученого Якова Гримма, который своими многочисленными и разнообразными исследованиями потом оказывал на меня такую обаятельную силу, так воодушевлял меня, что я сделался одним из самых ревностных и преданнейших его последователей [Цит. по: Раренко: 150].

Однако и на Каткова философия Гумбольдта, согласно которой «язык — это мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека» [Гумбольдт: 304], оказала несомненное влияние, определила его отношение к языку как к фактору, который в первую очередь определяет концептосферу человека и его отношение к объективной картине мира. В дальнейшем теория Гумбольдта оказала сильное влияние и на выбор ими тематики диссертационных исследований, предметом которых стал славянский язык и факторы, повлиявшие на его формирование.

После окончания университета и Буслаев, и Катков выбрали академическую карьеру, причем значительную роль в их судьбе сыграл граф С. Г. Строганов, бывший в 1830–1840-е гг. попечителем Московского учебного округа. По свидетельству современников, граф, будучи человеком европейски просвещенным, материально независимым и равнодушным к служебной карьере, ценил в окружающих в первую очередь чувство собственного достоинства, порядочность и умение отстаивать свои убеждения, и, как можно предположить, именно эти качества и привлекли его в молодых ученых. В 1839–1841 гг. Буслаев сопровождал Строганова в качестве домашнего учителя его детей в заграничной поездке по Западной Европе, где основательно изучил зарубежное, в первую очередь — итальянское искусство, что и предопределило круг его дальнейших научных изысканий. По возвращении в Россию граф предоставил в распоряжение молодого ученого свою фундаментальную библиотеку и рекомендовал его на место помощника к профессорам русской словесности Московского университета, а после защиты Буслаевым в 1848 г. магистерской диссертации «О влиянии христианства на славянский язык. По Остромирову Евангелию» — на место адъюнкта по кафедре русского языка и словесности.

Катков также продолжил образование за рубежом. В Германии он два года усиленно штудировал философию, прослушал курс лекций Ф. Шеллинга, а по возвращении в Москву защитил в 1845 г. диссертацию «Об элементах и формах славянорусского языка» и также при поддержке Строганова получил место адъюнкта по кафедре философии Московского университета. Буслаев в своих воспоминаниях писал о «веселых беседах на вечерних товарищеских сходках», на которых молодая профессура делилась научными планами и обсуждала «разные литературные замыслы». Именно на эти годы пришелся его первый с

Катковым совместный опыт литературной работы над подготовкой к изданию сборников статей по классической древности «Пропилеи», задуманных профессором римской словесности П. М. Леонтьевым. Катков написал для сборника монографию «Очерки древнейшего периода греческой философии», а Буслаев по своим путевым заметкам и наглядным впечатлениям, полученным во время путешествия по Италии, подготовил «Эстетический этюд о женских типах в изваяниях греческих богинь», название для которого, «очень тонкое и ловкое, вполне исчерпывающее содержание этой статьи», ему было подсказано Катковым [Буслаев 2012: 413]. Как видно из этих работ, Буслаева с Катковым изначально объединяла приверженность к европейской культуре и науке, к античному культурному наследию, которое, по их глубокому убеждению, должно было стать основой широкого просвещения и постепенной, вдумчивой подготовки народа к восприятию и пониманию новых идей.

Однако вскоре их пути разошлись. Вся последующая деятельность Буслаева будет связана с наукой и Московским университетом, где с 1861 по 1881 г. он возглавлял кафедру русской словесности, а Катков, напротив, был вынужден уйти с кафедры философии в 1850 г., когда по инициативе министра народного просвещения князя П. А. Ширинского-Шихматова ее преподавание было поручено профессорам богословия. По рекомендации Строганова ему было предложено место заведующего редакцией издававшейся при Московском университете газеты «Московские ведомости», и с этого момента вся его дальнейшая жизнь будет связана исключительно с журналистикой. С 1856 г. он совместно с профессором П. М. Леонтьевым приступил к изданию общественно-политического и литературного журнала «Русский вестник», а в 1863 г. они с Леонтьевым получили «Московские ведомости» в долгосрочную аренду, став их полновластными хозяевами. Четверть века под редакцией Каткова стали наиболее яркими в более чем полуторавековой истории этой газеты, превратившейся в издание общеевропейского масштаба, в «русскую “Times”», как нередко называли ее современники, в своего рода «государственный департамент» [Перевалова].

Все эти годы Буслаев оставался постоянным сотрудником и «Московских ведомостей», в которые он адресовал свои зарубежные корреспонденции, и «Русского вестника», где увидели свет многие его научные исследования: «Древняя русская словесность. Повесть о Горе

и Злочастии» (1856), «О народности в древнерусской литературе и искусстве» (1857), «Идеальные женские характеры древней Руси. Юлиана Лазаревская» (1858), «Русский богатырский эпос» (1862), «Сравнительное изучение народного быта и поэзии» (1872–1873) и др. Правда, сам ученый позже признавался, что непосредственно с Катковым в эти годы он общался мало, и «когда в течение многих лет в разное время из-за границы посылал свои корреспонденции в “Московские ведомости” и “Русский вестник”, то всегда писал их в форме письма и именно не к Каткову, а к Леонтьеву», будто вел с ним лично свою дружескую беседу, «что придавало живость и свежесть изложению» [Буслаев 2012: 420]. После смерти Леонтьева, скоропостижно скончавшегося в марте 1875 г., Буслаев, по его собственным словам, прекратил отношения с Катковым, хотя и продолжал помещать свои статьи в «Русском вестнике» и «Московских ведомостях», но «имел дело не с редактором этих изданий, а с конторою, куда отдавал свои статьи и откуда получал за них гонорар» [Буслаев 2012: 420].

Однако письма ученого, написанные во время пребывания его в Европе в 1870–1880-е гг. и адресованные именно Каткову (ответных писем, к сожалению, не сохранилось), свидетельствуют, что все эти годы между ними продолжали сохраняться теплые, дружеские отношения[1]. И приятельское обращение на «ты», и легкая ирония, и поклоны в адрес Софьи Петровны — жены Каткова и других членов его семьи, и просьбы позаботиться о сыне — ученике основанного в 1868 г. по инициативе и при энергичной поддержке Каткова Лицея цесаревича Николая (или, как его иначе называли, «катковского»), — все это говорит о сложившейся между ними доброжелательной и доверительной атмосфере. И если для других авторов Катков был властным и требовательным редактором, «московским громовержцем» и «трибуном

[1] Возможно, поводом к некоторому охлаждению их отношений было избрание Каткова, а не Буслаева ординарным профессором по кафедре истории русской и всеобщей литературы в 1857 г., после скандального увольнения из университета профессора С. П. Шевырева. И даже спустя годы у Буслаева сохранялась некоторая профессиональная ревность к своему более удачливому товарищу (тем более, что Катков вскоре отказался от предложенной кафедры, мотивируя это высокой загруженностью в «Русском вестнике»), что отчасти и послужило причиной весьма сдержанного тона воспоминаний ученого о сотрудничестве с Катковым.

Страстного бульвара», то для Буслаева он всегда оставался старым университетским приятелем, с которым можно поделиться самыми сокровенными мыслями, которому без церемоний можно выказать свое недовольство. К примеру, в одном из писем он с досадой пенял журналисту на задержку своей статьи:

> Ни Бога ты не боишься, ни людей не стыдишься, Михаил Никифорович, что до сих пор держишь под спудом нашу статью о церковном искусстве. Вот уже три недели, как она у тебя киснет. <…> Пожалуйста, воззри с своей администрацией на нас, меньшую братию. <…> Ради бога, напечатай, а то мы сами, члены, забудем, о чем такое говорили, когда статью нашу держишь в аресте столько же времени[1].

Публицист буквально требовал от приятеля не разделять присылаемые им материалы (весьма объемные, занимавшие в большеформатных «Московских ведомостях» от трех до пяти колонок) на несколько номеров, чтобы они «не потеряли в цельности впечатления»[2]. Катков не противоречил, но, если такой возможности не было — передавал их в приложение к газете — еженедельник «Современная летопись» или же в «Русский вестник»[3]. По старой дружбе Буслаев нередко запросто обращался к Каткову с просьбой помочь отредактировать и подготовить к печати присылаемые им тексты: «Просмотри со вниманием мое дорожное маранье и где найдешь недостатки, исправь, ради старого товарища»[4], «Пожалуйста наблюди сам за собственными именами и

---

[1] *Буслаев Ф. И.* Письмо М. Н. Каткову. 29 декабря. Б.г. // ОР РГБ. Ф. 120. К. 19. Л. 289.

[2] *Буслаев Ф. И.* Письмо М. Н. Каткову. Зальцбург. 26 августа – 4 сентября 1880 г. // ОР РГБ. Ф. 120. К. 19. Л. 288–289.

[3] Такой порядок размещения корреспонденций Буслаева имел и обратную сторону — опубликованные без определенной периодичности и в столь разных по типу изданиях (ежедневная газета, еженедельник, ежемесячный «толстый журнал»), они не составляли единого тематического цикла, как, к примеру, напечатанные в 1872 г. в «Московских ведомостях» путевые очерки «Из Италии» писателя и драматурга Д. В. Аверкиева или увидевшие свет в 1882 г. «Письма из Италии» литературного С. В. Флерова.

[4] *Буслаев Ф. И.* Письмо М. Н. Каткову. Зальцбург. 31 июля – 1 августа 1880 г. Зальцбург. // ОР РГБ. Ф. 120. К. 19. Л. 288.

фамилиями»[1] и т. п. — такие просьбы можно нередко встретить в его письмах, адресованных журналисту. Дружески-непринужденная, шутливо-ироничная тональность писем Буслаева хорошо передает характер взаимоотношений известного ученого и влиятельного журналиста.

С другой стороны, длительное — почти три десятилетия — сотрудничество Буслаева в изданиях Каткова все же вряд ли объясняется лишь студенческой дружбой и личной симпатией. В их общественно-политических взглядах, воззрениях на литературу и искусство, в понимании роли России в историческом процессе, на наш взгляд, было немало общего. Как отмечают исследователи, несмотря на близость к славянофильским кругам, любовь и уважение к русскому фольклору и древней русской литературе, привитые Буслаеву еще в университетские годы профессорами М. П. Погодиным и С. П. Шевыревым, он «был совершенно равнодушен ко всем волновавшим сторонников независимого, культурно-самобытного, исконно русского пути развития творческим идеям и исследовательским усилиям». При этом ему одинаково были чужды и западнические взгляды, которые он считал «узкими», претенциозными и оскорбительными для русского национального чувства [Новиков, Перфилова: 303–304]. Добросовестный и объективный ученый, он с любовью и пиететом относился и к русской старине, уважая ее ценностно-смысловую неповторимость, и к достижениям европейской цивилизации, но при этом отвергал как слепое преклонение славянофилов перед допетровской Русью, так и почти рабское стремление западников следовать европейскому прогрессу.

В отличие от Буслаева, Катков еще в студенческие годы с энтузиазмом примкнул к западникам. Но присущее ему в 1840–1850-е гг. почти фанатичное англоманство и безусловное преклонение перед твердостью и ясностью британских законов и беспрепятственностью их применения, особенно ярко проявившееся в первые годы издания «Русского вестника» и сделавшее журнал предметом язвительных насмешек (М. Е. Салтыков-Щедрин с иронией замечал, что «в 1857 году “Русский вестник” открыл Англию» [Салтыков-Щедрин 4: 200], а Н. Ф. Щербина саркастически писал, что журнал желает «вырастить пальму на Лапландской почве и под полярным небом, не сообщаясь с

[1] *Буслаев Ф. И.* Письмо М. Н. Каткову. 26 августа – 4 сентября 1880 г. Зальцбург. // ОР РГБ. Ф. 120. К. 19. Л. 288–289.

местными условиями»[1]), с годами сменилось взвешенным и даже критичным отношением к европейской цивилизации. Его «имперский европеизм» [Кантор] предполагал будущее России в неотрывной связи с европейским путем развития, но при этом безоговорочно отвергал европейский либерализм и европейские либеральные ценности. Катков горячо спорил с теми, кто пытался перенести европейский либеральный опыт на русскую почву без учета сложившихся в России принципов государственной власти и русской национальной ментальности. В своих передовых статях в «Московских ведомостях» он настойчиво проводил мысль, что европейский «пресловутый "правовой порядок" ничего не обеспечивает» [<Катков> 1883a] и лишь русское самодержавие способно гарантировать истинные свободы, а потому, «понятое в своем истинном смысле, оно окажется лучшим и вернейшим обеспечением всякого блага, каким только может дорожить человечество» [<Катков> 1883b].

Надо полагать, Буслаева устраивал политический консерватизм Каткова и его изданий, понимание прогресса в России исключительно в рамках сохранения единоличной власти монарха и крупной земельной частной собственности.

С другой стороны, у ученого не могла не вызывать сочувствия и эстетическая платформа изданий Каткова, основу которых составляли принципы свободы художника, преемственности развития литературы и искусства, опора на классическое культурное наследие и «вечные», непреходящие ценности. Его собственные научные изыскания, в которых утверждалось право исследователя на поиск и изучение «поэтических идеалов», подвергались резкой и крайне оскорбительной критике в радикальных журналах. Так, Н. А. Добролюбов в одной из рецензий сравнил вышедший в 1861 г. двухтомный фундаментальный труд Буслаева «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» со зданием, которое «выходит … из всей дряни, которую он наподбирал в архивной пыли» [<Добролюбов>: 317], а Н. Г. Чернышевский бросил в адрес авторитетного филолога обвинение в непрофессионализме, охарактеризовав его научные труды как «набор любопытных фактов и отрывков из рукописей», которые «сбиты в беспорядочную

[1] *Щербина Н. Ф.* Сонник собрания русской литературы // ОР РНБ. Ф. 391. Архив А. А. Краевского. Ед. 72.

кучу без всякой критики», а потому, как заявлял лидер «Современника», «трудами его наука не может воспользоваться» [Чернышевский 7: 742–743].

Не удивительно, что Буслаев выступил как один из самых надежных союзников «Русского вестника», опубликовав в нем в 1868 г. статью «Задачи современной эстетической критики», которую можно рассматривать, с одной стороны, как эстетический манифест журнала, а с другой — как резкий полемический выпад против концепции социально-ориентированного искусства и строго утилитарного и прагматичного подхода к творчеству.

> Чтобы совсем покончить с искусством, надобно было художественное произведение до последней крайности унизить перед действительностью, низложить до совершенного ничтожества, — с негодованием писал Буслаев, имея в виду в первую очередь выступления Д. И. Писарева и его последователей. — Яблоко рисованное без всякого сравнения негоднее яблока действительного, потому что рисованное нельзя откусить; знаменитая корова Поль-Поттера также негодна, потому что ее нельзя доить. Вот последнее слово этой любопытной теории [Буслаев 1868: 280].

В противовес заявлениям публицистов журналов «Современник», «Русское слово», «Дело», отрицавших эстетическое значение искусства и настаивавших на отказе от «устаревшего», по их мнению, исторического опыта и традиций, ученый подчеркивал значение нравственных начал, заявляя, что в искусстве

> более нежели где бы то ни было настоящее сближается и роднится с прошедшим. <…> Меняются взгляды на жизнь, но гениальное воссоздание жизни, когда и бы и кем бы оно произведено ни было, всегда и для всех будет современно. Отнимать у публики непосредственное знакомство со старинными произведениями значит более нежели лишать ее эстетическое воспитание исторических основ: это — лишать ее всегда новых и свежих художественных наслаждений [Буслаев 1868: 335–336].

Если предметом научных публикаций Буслаева в «Русском вестнике» были уникальные памятники фольклора, литературы и изобразительного искусства Древней Руси, то большая часть его публицистики была

посвящена явлениям современной европейской жизни и написана за границей, куда он неоднократно выезжал с целью изучения западноевропейского искусства. Сфера его научных интересов была необычайно обширна: в 1863–1864, 1870, 1874–1875, 1880 гг. ученый много работал с рукописями в музеях и библиотеках Италии, Франции, Германии, Чехии, Швейцарии, изучал европейскую живопись, археологию, историю, литературу, фольклор, встречался с коллегами — филологами и лингвистами… Стоит отметить, что большая часть корреспонденций Буслаева была прислана из Италии — страны, которая еще в юности поразила его своей «монументальностью» [Буслаев 1897: 188].

Но если в той, первой поездке, его интересы были почти полностью сосредоточены «на изучении археологии и искусства в связи с историею литературы», и он, по его собственному признанию,

> гуляя по улицам и площадям города, видел здания, дворцы и церкви, портики, фасады и колоннады, а людей, которые мне встречались, и не замечал; для моих взоров существовала тогда только местность, а не обыватели, которые ее населяют [Буслаев 1897: 187–188],

то теперь его внимание все чаще обращалось к традициям и быту европейцев, его интересовал образ жизни и занятия жителей разных регионов Европы, их нравы, характеры, привычки… В своих корреспонденциях для «Московских ведомостей» он с искренним удовольствием рассказывал как об уникальных явлениях европейского искусства, например, об экспонатах Христианского музея, основанного профессором Берлинского университета Ф. Пипером «для практического, наглядного знакомства слушателей с главнейшими фактами в истории христианского искусства и древностей» [Буслаев 1864: 7], так и о столь «приземленных» предметах, как производство сыра в швейцарском Бургдорфе, не упуская при этом ни одной самой мелкой детали: устройство сыроварен, оптовых складов и магазинов, количество коров у местных жителей, условия сохранения сыров и способ использования обрезков очищаемой с сыра «коры»... [Буслаев 1870а: 8]. От описания архитектурных достопримечательностей и древних рукописей публицист переходил к рассуждениям о распространившемся среди клерикалов Франции и Италии увлечении «набожным пилигримством»; от размышлений о роли языка и литературы в изучении

народностей — к рассказу о занятиях и быте жителей того или иного европейского города; от описания римским катакомб — к пересказу содержания итальянских «летучих листков» и т. д.

При этом, как можно предположить, Буслаев не связывал себя обязательствами регулярно писать в «Московские ведомости» и вряд ли согласовывал с Катковым тематику своих публикаций и их «географию», тем более что газета, традиционно уделявшая много внимания информации из-за рубежа, не имела недостатка в собственных корреспондентах в Европе. Так, в 1870 г. почти одновременно с Буслаевым в длительное европейское путешествие оправился граф А. А. де Бальмен, заключив с редакцией договор сообщать «не только политические известия, но также и новости, касающиеся общественной жизни, литературы, культуры и проч.», при этом «не стесняя себя ни сроками, ни объемами корреспонденций»[1], и его многочисленные письма из Меца, Амьена, Ахена, Брюсселя, Франкфурта-на-Майне, Парижа, Страсбурга, Женевы, Дрездена, Вены, на постоянной основе печатались в «Московских ведомостях».

Напротив, имя Буслаева на страницах газеты появлялось нечасто, но Катков, по всей видимости, очень дорожил его сотрудничеством, ценя в нем не столько постоянного корреспондента, сколько глубокого знатока и тонкого ценителя европейской литературы, культуры и искусства. Вряд ли кто-либо из авторов газеты мог предложить редакции рассказ о встрече с немецким лингвистом, историком литературы, фольклористом и педагогом Феликсом Либрехтом, или описание библиотеки старинного немецкого Бамберга, или рассказ о посещении мастерской известного археолога и знатока древнехристианского искусства Поля Дюрана, расположенной в башне древнего Шартрского собора. Обладая энциклопедическими гуманитарными знаниями и широкой эрудицией, Буслаев увлекательно и одновременно на высоком профессиональном уровне писал о выдающихся памятниках европейской культуры, о собраниях редких рукописей, о старинной архитектуре небольших европейских городков: французского Шартра, бельгийского Льежа, чешской

[1] Журнал исходящих бумаг редакции журнала «Русский вестник» и газеты «Московские ведомости» (1870–1877) // РГАЛИ. Ф. 262. Оп. 3. Ед. хр. 17. Л. 201. Имя Буслаева в журнале не упоминается, что также может служить подтверждением, что формально с ним договоров в указанный период не заключалось, а, скорее всего, существовали лишь устные договоренности с Катковым.

Праги, швейцарского Бургдорфа, немецких Бамберга и Регенсбурга, куда, как правило, нечасто заглядывали путешественники. Но именно такие удаленные от туристических маршрутов места и привлекали ученого: в отличие от столиц, которые, по его словам, «все похожи одна на другую» [Буслаев 1870a], в таких маленьких городках, по его мнению, и сохранялись следы, «отмеченные на страницах истории цивилизации» [Буслаев 1874b], и можно было «короче познакомиться с условиями внутреннего быта страны» [Буслаев 1870a].

К примеру, одним из таких заслуживающих пристального внимания мест для Буслаева стал немецкий Регенсбург, расположенный всего в нескольких верстах от Вальхаллы — зала славы, где в скульптуре были увековечены выдающиеся исторические личности германской культуры, науки и политики. Для большинства туристов, стремящихся посетить Вальхаллу, Регенсбург, как отмечал публицист,

> при беглом обозрении не представляет в своей провинциальной запущенности ничего особенного, кроме нескольких старинных построек, которые, как грязные заплаты между заново выкрашенными домами, там и сям нарушают общий строй архитектуры начала текущего столетия [Буслаев 1880: 293].

Но, как он признавался в одном из писем Каткову, этот город «не сразу раскусишь»[1]. Подобно Я. Гримму, который во всех бережно собиравшихся им «остатках и осколках» старины [Гримм: 56] стремился обнаружить некогда целостное и нравственно совершенное народное предание и отыскать в нем «те аксиологические и эстетические достоинства, которые народ закладывал в фундамент своей цивилизации» [Пыпин: 723], Буслаев в архитектурном облике современного города настойчиво искал артефакты его многовекового прошлого. За внешней неказистостью и незначительностью Регенсбурга он сумел рассмотреть город с двухтысячной историей, обладающий «многовековой и многонародной сложностью своего глубокого характера», где

> каждое здание, подвергаясь историческим переворотам и в течение веков будучи непрестанно прилаживаемо к разным потребностям сменявших

[1] *Буслаев Ф. И.* Письмо М. Н. Каткову. Зальцбург. 26 августа – 4 сентября 1880 г. // ОР РГБ. Ф. 120. К. 19. Л. 288-289.

> друг друга поколений, выработало наконец свой маститый характер, с резкими очертаниями физиономии, как это бывает на старческих лицах, и с богатым по содержанию прошедшим, о котором говорят и самые камни, а еще более устные предания и сказания, переполненные такими же анахронизмами, как и все эти башни, церкви и монастыри, мосты и стены, о которых они повествуют [Буслаев 1880: 294].

Яркая многовековая история города, ставшего свидетелем различных событий, от разрушительных набегов гуннов и вандалов до великого пожара времен наполеоновских войн, представала в очерке Буслаева в свете его своеобразной архитектуры, в которой остатки классического римского, древнехристианского, раннего романского наследия IX и X столетий причудливым образом переплетались с элементами англо-саксонского, ирландского, готического стилей XIII и XIV столетий и образцами эпохи Возрождения XVI в. Очарованный Регенсбургом, публицист сравнивал его с

> народной поэмой, в роде Илиады, Нибелунгов или наших былин, в которой так гармонически слилось в одно художественное целое это неразрешимое ученым анализом сочетание разнообразных и разновременных элементов, старины и новизны, древнейших преданий и новых выдумок, исторической правды и легенды [Буслаев 1880: 294],

и настойчиво советовал редактору «Московских ведомостей» чаще знакомить читателей газеты именно с «такими насиженными тысячелетнею цивилизацией»[1] местами.

И все же идею «возрождения вечно обновляющейся жизни из крушения и развалин прошедшего» [Буслаев 1875c] Буслаев в первую очередь связывал с Римом, в котором он впервые побывал еще в юности и где, увидев воочию руины древнего города, впервые окунулся в многовековую историю и культуру. Бывая в Европе уже в зрелые годы, он старался каждый раз посетить столицу Италии, ставшей для него олицетворением всей мировой цивилизации.

[1] *Буслаев Ф. И.* Письмо М. Н. Каткову. Зальцбург. 26 августа – 4 сентября 1880 г. // ОР РГБ. Ф. 120. К. 19. Л. 288–289.

> Этот беспримерный в свете город поистине город вечный, — писал он, — имеет в себе нечто такое, что его ставит в интересах цивилизованного человечества выше временных случайностей его столичного положения [Буслаев 1875c].

В арках, воздвигнутых императорами Титом и Константином, в колоннах Траяна и Антонина, в колоссальных мавзолеях Адриана и Августа, в самой почве Марсова поля и высотах Капитолийского, Палантинского, Квиринальского холмов он видел «монументальные письмена» истории всего человечества, пред которой «мелко и малозначительно кажется все новое и современное» и «всякое современно событие умаляется и сокращается до мимолетного момента» [Буслаев 1875c].

Рим для Буслаева — уникальный, вечно обновляющийся город, где «повсюду печать одряхления и возобновления, которое, отживая свой век, в свою очередь подвергается закону разрушения и ждет себе возрождения к новой жизни», и где «всякая старина, сколько бы ни была она далека от современности, служит на потребу текущей жизни, приноравливается, реставрируется, и подновляется на запрос минуты» [Буслаев 1875c]. В римских храмах, мавзолеях, дворцах публицист видел не просто неповторимые архитектурные сооружения древности, но «исторические барометры», отражающие многовековую историю города:

> Иное здание стоит на улице, в ряду с прочими домами, а своим фундаментом и нижними этажами глубоко уходит под землю, <…> в своих ярусах, нагроможденных друг на друга, воплощает целые исторические периоды и служит как бы видимым измерителем самого времени, которое мало-помалу засыпало щебнем и землей нижние этажи, на которых там постоянно созидались этажи верхние, новейшие [Буслаев 1875d].

«Переплетения» древности и современности, «историческую нить», связующую историю древнего Рима с настоящим днем, Буслаев увлеченно искал на римских улицах, площадях и даже глубоко под землей, в темных римских подземных переходах, где он бывал с проводником и лишь при слабом мерцании свечи мог видеть памятники эпохи античности и средневековья, воплотившие в камне этапы истории. С искренним восхищением он описывал эти легендарные многовековые слои,

«эти подземные клады, эти исподние пласты из костей человеческих, наслоившиеся от побоищ и кладбищ» [Буслаев 1875d]: древнейшие катакомбы Домитиллы, где археологами были обнаружены базилика Святой Петронеллы, фрески и многочисленные христианские иконографические изображения; руины античного мавзолея Августа Кесаря, в средние века превращенные в замок и крепость, а теперь ставшие городским летним садом и театром; раскопки около базилики Марии Великой, в ходе которых была открыта огромная подземная зала-одеон, со ступенями для сиденья в полукружии, предназначенная для музыки, литературных чтений и философских бесед, куда, скорее всего, «меценат приглашал друзей и знакомых на литературные собрания, где Вергилий, Гораций, Овидий читали свои произведения» [Буслаев 1875b]; базилику Святого Климента, в подземных недрах которой при раскопках были обнаружены помещения четвертого, а затем первого веков и где, по образному выражению публициста, каждый из трех ярусов — «будто отдельная глава этой истории, отдельная песнь религиозной поэмы, воплотившейся в стены и своды с колоннами, с мозаикой, живописью и скульптурой. Верхний ярус на поверхности земли, по времени — последний период истории, последняя песнь поэмы» [Буслаев 1875d].

Подземный Рим публицист уподоблял древней Помпее, погребенной под слоем пепла Везувия, но с горечью отмечал, что столица новой Италии

> силой исторических переворотов изуродована беспощаднее, чем Помпеи огнедышащим вулканом, и прочнее, чем она, погребена под пластами земли, которую столько веков утаптывали разные народы и поколения, слагая в нее свои кости [Буслаев 1875d].

Как ученый-историк и искусствовед, Буслаев не мог не сожалеть, что «каждое время жило для себя» и жертвовало «остатками великого прошедшего <…> для удовлетворения своих мелких, но насущных нужд», при этом безжалостно уничтожая созданное своими предшественниками:

> Варвары безжалостно разрушали, жгли и грабили великие произведения классического Рима. Христианские храмы в первые века нашей эры сооружались из остатков античных памятников. Римские дворцы строились

из кирпичей Колизея и Помпеева театра, украшались колоннами и статуями из римских термов и дворцов кесарских. Мастера XVI и XVII столетий, по приказанию пап, сбивали драгоценную штукатурку со вдохновенными фресками XIV и XV веков… [Буслаев 1875c].

К политическим новостям Буслаев обращался лишь изредка, хотя его поездки в Европу совпадали с едва ли не самыми драматическими событиями европейской истории 1860–1870-х гг.: франко-прусской войной, поражением французов и пленением императора Наполеона III, упразднением Папского государства и объединением Италии. Однако свою задачу публицист видел отнюдь не в том, чтобы информировать «Московские ведомости» о событиях политической жизни Европы, которые, как он с некоторой долей иронии писал Каткову, «со времени изобретения телеграфов, не могут быть новыми в корреспонденции, и когда это письмо дойдет до Москвы — один бог знает, что нового и великого может случиться».

Нет, моя задача будет другая, — подчеркивал Буслаев. — Меня интересует не политика, а те убеждения и понятия, которые слагаются в массах народа в такие тревожные времена, какие мы переживаем. Человека легче можно понять в критические минуты его жизни: только тут он высказывается весь [Буслаев 1870b].

Интересы публициста были сосредоточены не столько на политических событиях, сколько на отражении в них состояния общества и менталитете европейцев. Внимательный и вдумчивый ученый, он подмечал присущие им характерные особенности, особенно ярко проявлявшиеся в критические, переломные моменты истории. Даже такие, по собственному выражению Буслаева, «мчащиеся события наших дней» [Буслаев 1870c], как заключительный этап Рисорджименто в Италии, в его публицистике предстают сквозь призму восприятия итальянцев, «народные толки», настроение толпы на площадях и улицах, разговоры в кофейнях и ресторациях, карикатуры в «летучих листках» и т. п.

Буслаев демонстрирует, как, словно в калейдоскопе, быстро меняются настроения темпераментных итальянцев: повсеместные демонстрации против правительства сменяются столь же повсеместными нацио-

нальными торжествами после вступления правительственных войск в Папскую область; многочисленные митинги и народные собрания с целью побудить нерешительное правительство к немедленному занятию Рима уступают место бесчисленным овациями и манифестациям после получения известия о взятии «вечного города» и провозглашении республики, а города украшаются трехцветными национальными знаменами и сияют тысячами огней:

> И каждый город праздновал национальную радость по-своему, согласно своим местным и историческим условиям, — пишет Буслаев. — В Генуе иллюминация охватила весь берег с кораблями и лодками и высоко поднялась на самые вершины Апеннин, окружающих город. Верона осветила и украсила свой античный амфитеатр и иллюминировала альпийские террасы, с которых она спускается в Ломбардскую долину. Во Флоренции толпы рабочих собрались на соборной площади у Дантова камня и свое национальное торжество соединили с овациями флорентийскому поэту, пророчество и завещание которого наконец исполняются в эти великие для итальянского народа дни [Буслаев 1870c].

С особым интересом Буслаев пересказывает в своих корреспонденциях содержание иллюстрированных народных «летучих листков», в которых в карикатурном виде изображались Наполеон III, король Пруссии Вильгельм, канцлер Германии Бисмарк, Римский папа и другие европейские политики. Так, Наполеон III пренебрежительно именовался уменьшительным именем Gigi и изображался «с длинным носом и бесконечными усищами, на тоненьких ножках с толстым пузом» — этакий «поскребок старины», который «не удостаивается даже насмешки, лично на него обращенной; потому что он жалок, потому что лежачего не бьют» [Буслаев 1870c]; император Вильгельм представал как не лишком умный, но при этом удачливый вояка, которому «становится тесна *карта* Европы»: на карикатурах его изображение — это «нога в сапоге со штрипками, стоящая на карте целого света, и только в уголке карты подписано: Европа» [Буслаев 1870b] и т. п.:

> Не знаю, как на ваш вкус, а мне вообще нравятся итальянские карикатуры, потому что они всегда просты, иногда наивны, но всегда игривы и веселы, и без педантских претензий [Буслаев 1870b].

Однако, восхищаясь остроумием и находчивостью итальянской уличной карикатуры, он с неодобрением писал, что она «всегда ищет себе поживы в пикантностях крайнего либерализма» [Буслаев 1875c], имея в виду, по всей вероятности, переменчивость симпатий и антипатий «летучих листков», их зависимость от сиюминутных увлечений толпы и политической конъюнктуры. По мнению публициста, именно закулисные интриги парламентских партий и стремление «левых» итальянских газетчиков сделать из лидера национального освободительного движения Италии Джузеппе Гарибальди «знамя для всеобщего недовольства и возмущения» [Буслаев 1875c] превратили этого «замечательного человека», «старого служаку» и «бесхитростного солдата» в мишень уличной карикатуры, объект насмешек итальянского обывателя, непредсказуемого в своих политических предпочтениях.

И все же современный Рим, быстро превращавшийся из клерикальной «папской» столицы в столицу объединенной Италии, вызывал у Буслаева неподдельное восхищение. Он с искренним удовольствием писал о бурном строительстве «светского» Рима, где на месте пустырей прокладывались дороги и возводились новые здания, университетские аудитории и лаборатории занимали помещения упраздненных монастырей, а католические мессы уступали место театральным представлениям и карнавалам. Вот как описывал Буслаев чувства, охватившие его при взгляде на «неугомонную деятельность» в «новом» Риме:

> Не умею вполне передать того поразительного, никогда не испытанного мною впечатления, какое произвело на меня открывшееся передо мной зрелище <…>. Прежде всего я был оглушен стуком, треском и гамом сотни голосов, будто я попал на ярмарку и на каменоломню вместе. Площадь с ее зеленой муравой, как была тридцать лет назад, исчезла под громадными глыбами белого камня, которыми теперь вся была завалена, и около каждой глыбы кишели каменотесы, с гамом и криком рубили и тесали. <…> Платформа, на которой я очутился, имела вид верхнего яруса лож в театре, только вместо сцены простиралась широкая площадь, заваленная камнями и кишевшим повсюду народом, а по обеим сторонам, вместо декораций, будто на громадном пожарище, поднимались пяти и шестиэтажные здания, иные совсем отстроенные и окрашенные, другие до половины выведенные, а иные только что начатые, выглядывали из обнаженных из-под

земли античных развалин, между рытвинами взрытой поверхности и высокими холмами щебня [Буслаев 1875b].

Можно с известной долей вероятности предположить, что публикации Буслаева из Италии 1870 и 1875 гг. стали одним из источников «итальянской темы» в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», который печатался в «Русском вестнике» в 1875–1876 гг. Несмотря на сложности взаимоотношений с издателем журнала [Андреева], писатель весьма внимательно относился к катковским изданиям и порою использовал публикуемую в них документалистику в качестве основы своих художественных текстов[1]. Толстой, несомненно, успел внимательно ознакомиться с корреспонденциями Буслаева из Венеции и Рима, события в которых по времени совпадают с действием романа. И «средневековая итальянская жизнь», которую пытался вести Вронский в небольшом итальянском городе, где они с Анной снимали «старый, запущенный палаццо с высокими лепными плафонами и фресками на стенах, с мозаичными полами, с тяжелыми желтыми штофными гардинами на высоких окнах, вазами на консолях и каминах, с резными дверями и мрачными залами, увешанными картинами», среди которых были работы Тинторетто, и увлечение Вронского средневековым итальянским искусством, и даже его манера носить шляпу и плед через плечо «по-средневековски» и т. п. [Толстой 8: 36–49] — как представляется, могли быть «навеяны» картинами древнего и нового Рима в корреспонденциях «Московских ведомостей».

Публицистика Буслаева представляет собой удивительный сплав путевого очерка, искусствоведческой статьи и аналитической корреспонденции, где яркие впечатления путешественника и размышления ученого чередовались с развернутыми комментариями и нетривиальными оценками того или иного явления европейской жизни 1860–1870-х гг. Блестящая эрудиция, глубина проникновения в тему, основательная философская подготовка и тонкий эстетический вкус, понимание особенностей европейского менталитета, наконец, ясный, понятный и до-

[1] К примеру, основой кавказских сюжетов в творчестве Л. Н. Толстого, по мнению исследователей, могли служить публикуемые в «Русском вестнике» воспоминания и военно-исторические очерки А. Л. Зиссермана и Ф. Ф. Торнау [См. об этом подробнее: Дзидзария; Авидзба].

ступный язык изложения — все это в совокупности создавало особый стиль, отличающий материалы Буслаева от многочисленных путевых очерков и корреспонденций, публикуемых в прессе тех лет.

Сторонник традиционного понимания искусства как явления исключительно самодостаточного, свободного, нацеленного на формирование в сознании читателей представлений о «вечных», непреходящих ценностях, Буслаев писал об уникальных явлениях западноевропейской культуры, выделяя те из них, которые наиболее точно, с его точки зрения, отражали менталитет нации, ее характерные национальные особенности.

Отдавая приоритет искусствоведческой тематике, публицист много внимания уделял социальным и культурным особенностям европейцев, подчеркивая необходимость вдумчивого и внимательного знакомства с культурой и историей других стран и народов. Опытный путешественник и истинный ученый, он предостерегал своих соотечественников от поверхностного, беглого знакомства с историей, традициями и бытом иных стран и народов, когда «подробности ландшафта вместе с уносящимся назад пространством сливаются в бесконечную панораму птичьего полета, по которой, как колесо по рельсу, скользит оторопелый взгляд, ни на чем не успевая остановиться, в которой самые города со стрельчатыми башнями готических церквей и с массивными твердынями замков и дворцов сокращаются до размера расписных камешков», и призывал «наслаждаться всем тем, что природа и цивилизация щедрою рукой рассыпали по обеим сторонам уносящегося вдаль поезда» [Буслаев 1874а].

Несмотря на некоторую политическую индифферентность Буслаева (по его собственному признанию, работа с рукописями, посещение музеев и библиотек переносили его «в те блаженные страны, где реки текут млеком и медом и на деревьях поет райская птица Гамаюн»[1]), он все же не мог оставаться вне политики и общественно-политических дискуссий, что особенно заметно в его итальянских корреспонденциях 1870 и 1875 гг. Ученого привлекали «путаница и толкотня всевозможных вопросов и интересов», «оглушающий водоворот животрепещущей современности» на улицах Милана и Рима, он внима-

[1] *Буслаев Ф. И.* Письмо М. Н. Каткову. СПб. 25 марта 1860 г. // ОР РГБ. Ф. 120. К. 19. Л. 285–287.

тельно вглядывался в взволнованные лица горожан, вслушивался в трескотню «друг друга сменяющих телеграфных известий и уличных толков» [Буслаев 1870b], с интересом знакомился с содержанием итальянских газет и летучих листков… Наблюдая царящие на улицах суету и суматоху, Буслаев весьма скептически оценивал политическую активность и политические предпочтения европейцев, не разделяя мнения российских либералов о сформированной в Европе политической культуре и существующих там политических свободах. Со свойственной ему проницательностью он отмечал присущий европейцам эгоцентризм, их погруженность исключительно в свои собственные камерные интересы, равнодушие и пустое обывательское любопытство «щеголеватых сеньоров, величаво восседающих целыми десятками на улице у входа кофеен, и глубокомысленно пробегающих столбцы газет» [Буслаев 1870b]. Как и Каткова, его раздражали «крайности отчаянного либеральничанья, под самым красным знаменем полнейшего демократизма» [Буслаев 1875a] европейской печати, а в борьбе политических группировок и партий он, как и редактор «Московских ведомостей», видел лишь эгоистическое стремление к власти, политический популизм и попытки увлечь толпу демагогическими лозунгами, не имеющее ничего общего с интересами страны и благом народа.

Список литературы

Источники

Буслаев Ф. И. Из Праги // Современная летопись. 1864. № 6. С. 3–7.

Буслаев Ф. И. Задачи современной эстетической критики // Русский вестник. 1868. № 9. С. 273–336.

Буслаев Ф. И. Из Бургдорфа // Современная летопись. 9.08.1870a. № 29. С. 7–10.

Буслаев Ф. И. Из Милана // Московские ведомости. 5.09.1870b. № 191.

Буслаев Ф. И. Из Венеции // Московские ведомости. 15.09.1870c. № 199.

Буслаев Ф. И. Из Льежа // Московские ведомости. 11.08.1874a. № 200.

Буслаев Ф. И. Из Шартра // Московские ведомости. 11.09.1874b. № 227.

Буслаев Ф. И. Из Рима // Московские ведомости. 15.02.1875a. № 44.

Буслаев Ф. И. Из Рима // Московские ведомости. 5.03.1875b. № 57.

Буслаев Ф. И. Из Рима // Московские ведомости. 17.03.1875c. № 69.

Буслаев Ф. И. Из Рима // Московские ведомости. 24.03.1875d. № 76.

Буслаев Ф. И. Из путевых заметок // Русский вестник. 1880. № 9. С. 293–313.

Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М.: В. Г. фон-Бооль, 1897. 387 с.

Буслаев Ф. И. Эпизоды из истории Московского университета // *Катков М. Н.* Собр. Соч.: в 6 т. / под общей ред. А. Н. Николюкина. СПб., Росток, 2012. Т. 6. С. 412–420.

Б.п. <Добролюбов Н. А.> Издания общества распространения полезных книг // Современник. 1861. № 8. С. 317–324.

Б.п. <Катков М. Н.> Передовая статья // Московские ведомости. 6.03.1883a. № 65.

Б.п. <Катков М. Н.> Передовая статья // Московские ведомости. 11.05.1883b. № 129.

Пыпин А. Н. Новейшие исследования русской народности // Вестник Европы. 1883. Кн. 10. С. 695–742

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977.

Толстой Л. Н. Собр. соч. в 12 т. / под общ. ред. С. А. Макашина и Л. Д. Опульской. М.: Правда, 1987.

Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. / под общ. ред. В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина, П. И. Лебедева-Полянского и др. М.: Гослитиздат, 1939–1953.

Исследования

Авидзба Р. Л. К вопросу о литературных источниках «Кавказского пленника» Л. Н. Толстого // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки. 2013. Вып. 3. С. 5–13.

Андреева В. Г. «Катков… как раз годится для публики»: переписка Л. Н. Толстого и М. Н. Каткова 1850–1860-х гг. // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 2. С. 20–39. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-20-39

Волошина О. А. «Система этимологии» Ф. И. Буслаева, или о сравнении русских слов с санскритскими // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2018. № 4 (173). С. 94–99.

Гримм Я. Немецкая мифология / пер. с нем. А. А. Гугнина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: МГУ, 1987. С. 54–71.

Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 397 с.

Дзидзария Г. А. Ф. Ф. Торнау и его кавказские материалы. М.: Наука, 1976. 130 с.

Кантор В. К. Имперский европеизм, или Правда Михаила Каткова versus русское общество // Вопросы литературы. 2019. № 2. С. 13–41.

Миронов А. С. Русские былины в отечественной педагогиге XIX века: роль хрестоматий Ф. И. Буслаева // Культура и образование: научно-информационный журнал культуры и искусств. 2017. № 3 (27). С. 5–11.

Никитин О. В. «Опыт исторической грамматики русского языка» Ф. И. Буслаева в лингвистической традиции его времени (к 200-летию со дня рождения ученого) // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 439. С. 44–56.

Новиков М. В., Перфилова Т. Б. Ф. И. Буслаев: идейно-политические аспекты исследования проблемы народности // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 3. С. 302–307.

Перевалова Е. В. «Русская Times»: газета «Московские ведомости» под редакцией М. Н. Каткова (1863–1887). М: Изд-во Московского Политеха, 2020. 407 с.

Раренко М. Б. Федор Иванович Буслаев: к 200-летию со дня рождения // Литературоведческий журнал. 2019. № 45. С. 116–154.

Чурмаева Н. В. Ф. И. Буслаев. М.: Просвещение. 1984. - 112 с.

References

Avidzba, R. L. "K voprosu o literaturnykh istochnikakh 'Kavkazskogo plennika' L. N. Tolstogo" ["On the Literary Sources of Leo Tolstoy's 'Prisoner of the Caucasus'."]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M. A. Sholokhova. Filologicheskie nauki*, no. 3, 2013, pp. 5–13. (In Russ.)

Andreeva, V. G. "'Katkov… kak raz goditsia dlia publiki': perepiska L. N. Tolstogo i M. N. Katkova 1850–1860-kh gg." ["'Katkov... Is Just Right for the Public': Correspondence Between L. N. Tolstoy and M. N. Katkov in the 1850s–1860s"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 2, 2024, pp. 20–39. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-20-39 (In Russ.)

Voloshina, O. A. "'Sistema etimologii' F. I. Buslaeva, ili o sravnenii russkikh slov s sanskritskimi" ["'The System of Etymology' by F. I. Buslaev, or on the Comparison of Russian Words with Sanskrit Words"]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4 (173), 2018, pp. 94–99. (In Russ.)

Grimm, Ia. "Nemetskaia mifologiia" ["German Mithology"]. *Zarubezhnaia estetika i teoriia literatury XIX–XX vekov: Traktaty, stat'i, esse* [*Foreign Aesthetics and Literary Theory of the 19th–20th Centuries: Treatises, Articles, Essays*], trans. from German by A. A. Gugnin. Moscow, Moscow State University, 1987, pp. 54–71. (In Russ.)

Gumbol'dt, V. *Izbrannye trudy po iazykoznaniiu* [*Selected Works on Linguistics*]. Moscow, Progress Publ., 1984. 397 p. (In Russ.)

Dzidzariia, G. A. *F. F. Tornau i ego kavkazskie materialy* [*F. F. Tornau and his Caucasian Materials*]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 130 p. (In Russ.)

Kantor, V. K. "Imperskii evropeizm, ili Pravda Mikhaila Katkova versus russkoe obshchestvo" ["Imperial Europeanism, or Mikhail Katkov's Truth Versus Russian Society"]. *Voprosy literatury*, no. 2, 2019, pp. 13–41. (In Russ.)

Mironov, A. S. "Russkie byliny v otechestvennoi pedagogike XIX veka: rol' khrestomatii F. I. Buslaeva" ["Russian Epics in 19th Century Russian Pedagogy: The Role of F. I. Buslaev's Anthologies"]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal kul'tury i iskusstv,* no. 3 (27), 2017, pp. 5–11. (In Russ.)

Nikitin, O. V. "'Opyt istoricheskoi grammatiki russkogo iazyka' F. I. Buslaeva v lingvisticheskoi traditsii ego vremeni (k 200-letiiu so dnia rozhdeniia uchenogo)" ["F. I. Buslaev's 'Experience in the Historical Grammar of the Russian Language' in the Linguistic Tradition of His Time (On the 200th Anniversary of the Scientist's Birth)"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 439, 2019, pp. 44–56. (In Russ.)

Novikov, M. V., and T. B. Perfilova. "F. I. Buslaev: ideino-politicheskie aspekty issledovaniia problemy narodnosti" ["F. I. Buslaev: Ideological and Political Aspects of

the Study of the Problem of Nationality]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, no. 3, 2016, pp. 302–307. (In Russ.)

Perevalova, E. V. *"Russkaia Times": gazeta "Moskovskie vedomosti" pod redaktsiei M. N. Katkova (1863–1887)* [*"The Russian Times": the "Moskovskie Vedomosti" Newspaper Edited by M. N. Katkov (1863–1887)*]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo Politekha Publ., 2020. 407 p. (In Russ.)

Rarenko, M. B. "Fedor Ivanovich Buslaev: k 200-letiiu so dnia rozhdeniia" ["Fyodor Ivanovich Buslaev: On the 200th Anniversary of His Birth"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 45, 2019, pp. 116–154. (In Russ.)

Churmaeva, N. V. *F. I. Buslaev* [*F. I. Buslaev*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1984. 112 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-234-257
https://elibrary.ru/UXEOLG
Научная статья
УДК 821.161.1.09"/19"

© 2026. Ю. А. Голубинская
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия

Поэтика рассказа Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» в свете науки об иконописи XIX в. (И. П. Сахаров, Д. А. Ровинский, Ф. И. Буслаев)

Аннотация: В лескововедении установлено, что Н. С. Лесков знал современные ему труды, посвященные изучению русской иконописи. К основным работам того периода относятся «Исследования о русском иконописании» (1849 г.) И. П. Сахарова, «Обозрение иконописания в России до конца XVII века» (1856 г.) Д. А. Ровинского и «Общие понятия о русской иконописи» (1866 г.) Ф. И. Буслаева. Однако ранее не изучалось, как именно концепции названных авторов повлияли на поэтику рассказа «Запечатленный ангел» (1873 г.). В статье с рассказом «литературного иконописца» (слова А. Л. Волынского) впервые комплексно сопоставляются работы Сахарова, Буслаева и Ровинского. Устанавливается, что наблюдения Буслаева о сближении в иконе «художественного материала с литературным», аналитико-синтетический способ, разработанный Сахаровым при изучении иконописного подлинника, отразились на интертекстуальности образа ангела и рассказа в целом. Привлечение труда Ровинского позволяет раскрыть актуальность для поэтики Лескова подробностей технического исполнения икон. В рассказе Лескова выявляется специфика эстетики иконы, малоизученная в науке XIX в.

Ключевые слова: Н. С. Лесков, «Запечатленный ангел», икона, образ, И. П. Сахаров, Д. А. Ровинский, Ф. И. Буслаев, иконопись

Информация об авторе: Юлия Андреевна Голубинская, аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; наб. реки Мойки, д. 48, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8324-1843

E-mail: yuliyagolubinskaya@gmail.com

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 13.10.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 11.02.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: *Голубинская Ю. А.* Поэтика рассказа Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» в свете науки об иконописи XIX в. (И. П. Сахаров, Д. А. Ровинский, Ф. И. Буслаев) // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 234–257. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-234-257

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 234–257. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 234–257. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Yuliya A. Golubinskaya
Herzen State Pedagogical University,
St. Petersburg, Russia

The Poetics of N. S. Leskov's Story "The Sealed Angel" in the Light of 19th-Century Icon Painting Scholarship (I. P. Sakharov, D. A. Rovinsky, F. I. Buslaev)

Abstract: It is well established in Leskov scholarship that N. S. Leskov knew the works of his time devoted to the study of Russian icon painting. Among the main works of that period are "Research on Russian Icon Painting" (1849) by I. P. Sakharov, "Review of Icon Painting in Russia until the End of the 17th Century" (1856) by D. A. Rovinsky and "General Principles of Russian Icon Painting" (1866) by F. I. Buslaev. However, no study has yet examined how exactly the theories of these authors influenced the poetics of the story "The Sealed Angel" (1873). For the first time, Leskov's story (by the "literary icon painter," in the words of A. L. Volynsky) is comprehensively compared with the works of Sakharov, Buslaev, and Rovinsky. The article demonstrates that Buslaev's observations about the convergence of "artistic material with literary material" in the icon, as well as Sakharov's analytical and synthetic method of studying the iconographic *podlinnik* (manual), shaped the intertextuality of the angel's image and the story as a whole. The comparison with Rovinsky's work reveals the relevance of the details of the technical execution of icons for Leskov's poetics. Leskov's story thus reveals the specifics of the aesthetics of the icon, which had been little studied in 19th-century scholarship.

Keywords: N. S. Leskov, "The Sealed Angel", icon, image, I. P. Sakharov, D. A. Rovinsky, F. I. Buslaev, icon painting

Information about the author: Yuliya A. Golubinskaya, Postgraduate Student, Herzen State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., 191186 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8324-1843

E-mail: yuliyagolubinskaya@gmail.com

Received: October 13, 2025

Approved after reviewing: February 11, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Golubinskaya, Yu. A. "The Poetics of N. S. Leskov's Story 'The Sealed Angel' in the Light of 19th-Century Icon Painting Scholarship (I. P. Sakharov, D. A. Rovinsky, F. I. Buslaev)." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 234–257. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-234-257

Интерес Н. С. Лескова к иконописи, особенности иконописания, о которых говорят герои рассказа «Запечатленный ангел» (1873 г.), его интертекстуальная насыщенность отсылками к текстам Священного писания и богослужебным песнопениям, а также к иконописным подлинникам привели к необходимости охарактеризовать иконографическую компетенцию Лескова. К настоящему моменту исследователями создана фактологическая база, позволяющая говорить о том, что Лесков обладал обширными знаниями в области иконописания и был знаком с несколькими иконописцами-староверами, в первую очередь с Н. С. Рачейсковым. И. З Серман писал: «…с чисто фактической стороны “Запечатленный ангел” довольно точно отражает достигнутый тогда наукой о русской иконописи уровень знаний» [Серман: 543–544]. Однако малоосвещенным остается вопрос о том, как публицистика и художественные произведения Лескова соотносятся с выходившими в то время работами по иконописи, какую роль сыграл рассказ «Запечатленный ангел» в дискуссии о самоценности древнерусской иконы и как это отразилось на его поэтике. Искусствоведы XX–XXI вв. обращают внимание на наследие Лескова, говоря о развитии науки об иконе: Г. И. Вздорнов посвящает отдельную главу вкладу Лескова в популяризацию иконописи [Вздорнов: 203–204], В. Г. Лазарев называет Лескова «поклонником» [Лазарев: 11] древнерусского искусства, который повлиял на коллекционирование икон П. М. Третьяковым [Лазарев: 13], И. Бенчев упоминает рассказ «Запечатленный Ангел» в главе, посвященной иконографии ангелов-хранителей [Бенчев: 127], И. Л. Бусева-Давыдова считает рассказ «важнейшим новшеством культурной жизни 1870-х годов» [Бусева-Давыдова: 268].

«Лесков хорошо знал труды об иконописании известных историков искусства И. П. Сахарова, Д. А. Ровинского, Ф. И. Буслаева и др.», — отмечают составители 30-томного собрания сочинений писателя [Лесков 12: 497]. Фамилии именно этих трех исследователей устойчиво

упоминаются в связи с творчеством Лескова, что связано не только с их заметной ролью в становлении науки об иконописи, но и с тем, что сам писатель упоминает Сахарова и Ровинского в статье «О русской иконописи» (1873 г.), а рассказ «Запечатленный ангел» посвящен Буслаеву. В настоящей статье с публицистикой и рассказом Лескова впервые комплексно сопоставлены следующие работы названных ученых: «Исследования о русском иконописании» (1849 г.) Сахарова, «Обозрение иконописания в России до конца XVII века» (1856 г.) Ровинского и «Общие понятия о русской иконописи» (1866 г.) Буслаева. Включение рассказа «Запечатленный ангел» в общегуманитарное поле XIX в., конкретнее — в дискуссию о понимании иконописи как явления искусства возможно благодаря его проблематике и поэтическому своеобразию.

В названии трудов Сахарова, Ровинского и Буслаева отразилось стремление исследователей второй половины XIX в. дать понимание того, что представляет собой русская икона, во многом непонятная просвещенному обществу XIX в. в силу забвения этого традиционного искусства. Каждый из них преимущественно отражает лишь аспект изучения иконописи. Палеограф Сахаров работал над путями сохранения иконописи как древнего искусства, тесно связанного с греческими традициями. Ценивший определенность юрист Ровинский создал наиболее точное для своего времени описание трех главных русских иконописных школ с подробными техническими характеристиками их стилей. Филолог Буслаев указал на то, как в иконе и в толковых иконописных подлинниках хранится в чистоте древнехристианское предание. Внимание к иконописному подлиннику характерно для всех данных работ. Все три аспекта, представленные исследователями, отразились в рассказе «Запечатленный ангел»: его образная система приобрела комплексный интертекстуальный подтекст, демонстрирующий уникальность иконописи как искусства.

Покажем это на примере образа ангела. Икона ангела-хранителя, наиболее чтимая икона в «святыни» главных героев — староверов. Ее описание не раз становилось объектом внимания литературоведов и искусствоведов с точки зрения иконографии. Ряд исследователей считает, что она относится к иконографии ангела-хранителя (М. А. Комова, В. В. Лепахин), другие относят ее к иконографии Архангела Михаила (А. А. Горелов, С. А. Полозкова). Доказательства обеих точек зрения недостаточны. Среди примет, позволяющих отнести ангела

к иконографии архангела Михаила, Горелов выделяет следующие: «ангел никогда не облачен в доспехи, меч его не изображается “огнепалящим”, не имеет ангел-хранитель на груди и изображения Христа-Младенца (Эммануила)» [Горелов: 159]. Несмотря на то, что в рассказе икона прямо называется рассказчиком старообрядцем Марком иконой «ангела-хранителя Строганова дела» [Лесков 12: 10], литературовед считает, что это «некое устное отступление от точного наименования» [Горелов: 159]. Иконографическая аргументация Горелова не совсем точна: ангел-хранитель мог изображаться в доспехах (икона «Ангел хранит спящего человека душу и тело» Никифора Истомина Савина (XVII в.) [Искусство строгановских мастеров: 47]), мог иметь изображение Спаса Эммануила в медальоне на груди (перевод с иконы «Ангел-хранитель» (XVII в.) [Маркелов: 591]) и даже мог изображаться с «огнепалящим мечом» и крестом (фотоснимок иконы «Ангел-хранитель с похождениями» (XVI в.): «Ангел-хранитель левою рукой держит огненный меч, а правою — крест» [Уваров: 131]). Архангела Михаила так изображать не принято.

М. А. Комова и Б. Г. Бобылев в статье «О принципах изучения и описания произведений иконописи Ф. И. Буслаевым и Н. С. Лесковым» отмечали: «Возникший в XX в. в литературоведческих кругах спор о точной иконографии ангела (или Архангела) из повести сейчас разрешен» [Бобылев, Комова: 49]. Исследователи ссылаются на то, что Лесков мог видеть упомянутую икону Никифора Истомина Савина «Ангел хранит спящего человека душу и тело» в собрании С. Г. Строганова: «Редкое изображение ангела-хранителя в латах стало известно Лескову и Буслаеву по ряду строгановских икон конца XVI в. – первой половины XVII в. из собрания графа Строганова» [Бобылев, Комова: 49–50]. Нельзя утверждать однозначно, что данная икона является прототипом иконы ангела в рассказе «Запечатленный ангел». В статье «Благоразумный разбойник» писатель признавался, что «собрания графа Строганова <…> не имел случая видеть» [Лесков 1984: 191], поэтому эта икона могла быть недоступна взгляду Лескова. Кроме того, ее композиция не соотносится с изображением ангела в рассказе. Как в случае с иконами архангела Михаила, так и в случае с иконами ангела-хранителя нет полного пересечения с описанием иконы в рассказе. Отметим, что на близких композиционно иконах «Ангела-хранителя» строгановской школы (XVIII в.) из книги Бенчева [Бенчев: 126] и «Ангела-хранителя»

(XVII в.), представленного Г. В. Маркеловым [Маркелов: 591], ангел не облачен в доспехи.

Лесков использовал схожие иконографические элементы икон ангела-хранителя и архангела Михаила, создавая в образе точки смыслового напряжения и одновременно демонстрируя творческую свободу «иконописца». Художественный принцип, заключающийся в синтезирующем построении образов, свой для поэтики Лескова, но также соотносится со стратегиями древнерусского изографа, о которых писали Сахаров и Буслаев, однако интерпретировали в разных плоскостях: Сахаров — с точки зрения иконописной практики, Буслаев — в филологической перспективе.

Сахаров писал:

> В полном объеме своих знаний иконописание, возведенное на степень науки, есть величайшее художество, возможное для изучения только в строгом и отчетливом изложении [Сахаров 1849b: 17].

Особое значение в этом отношении, согласно ученому, имеют подлинники. Смысл их заключается в сохранении правил и образцов византийского искусства как первоначального [Сахаров 1850a: 18], в удержании иконописца от художественного произвола [Сахаров 1850a: 19] и в сохранении единства древнего искусства [Сахаров 1850a: 19]. Исследователь подчеркивает, что простое чтение иконописного подлинника не даст постигнуть его истинного назначения и не раскроет «ни одной идеи о Византийском художестве» [Сахаров 1850a: 19]:

> В доказательство мы приводим наших сельских иконописцев, которые пишут по Подлиннику и которые не имеют никакого понятия о Византийском художестве [Сахаров 1850a: 19].

В рассказе «Запечатленный ангел», как и в работе Сахарова, подлинник представляется не ограничением в работе изографа, а ориентиром. Изограф Севастьян поясняет англичанину, почему создание иконы — творческий процесс, а не письмо по трафарету:

> …в подлиннике постановлен закон, но исполнение его дано свободному художеству. По подлиннику, например, повелено писать святого Зосиму

> или Герасима со львом, а не стеснена фантазия изографа, как при них того льва изобразить? <…> всякий изограф волен это изобразить как ему фантазия его художества позволит, и потому опять не могу я знать, как тот ангел писан, которого надо подменить [Лесков 12: 55].

Творческая свобода, о которой говорит герой рассказа, в труде Сахарова раскрывается в разработанных ученым способах работы иконописца с подлинниками: «аналитическом» и «синтетическом» [Сахаров 1850a: 19]. Первый предполагает анализ текста толкового подлинника, сличенного по разным спискам, для того, чтобы у иконописца сложилось понимание того, «как в древности иконописец обязан был изображать: человека, его одеяние и окружающие предметы» [Сахаров 1850a: 19]. Если при аналитическом способе иконописец «следил за отдельными частями» [Сахаров 39: 20], то при синтетическом ему «нужно составить полную идею об изображении Святого на основании всех данных» [Сахаров 1850a: 20], что требует соединения этих данных «для изображения избранного предмета» [Сахаров 1850a: 19–20]. Согласно Сахарову, работа истинного иконописца требовала обращения к разным подлинникам и иконам. Этим руководствовался и Лесков при создании образа ангела в том числе.

В образе ангела в рассказе соединяются не только иконографические черты ангела-хранителя и архангела Михаила, ряд элементов описания соотносятся со «сводным текстом» «Святые воины» Сахарова, например: «взором умилен» (Евпсихий) [Сахаров 1850c: 8], «доспех пернат» (Нестор) [Сахаров 1850c: 8]; «власы русы, с ушей повились» (Назарий, Гордий, Феофил, Иуст, Ипполит, Виктор) [Сахаров 1850c: 8]; «власы кудреваты» (Савва, Феодор тирон, Евпсихий, Мина) [Сахаров 1850c: 8]; элемент описания Ангела «рамена препоясаны» [Лесков 12: 10] (то есть плечи) может отсылать к формуле подлинника «препоясан ширинкою» (Димитрий) [Сахаров 1850c: 9]. Сахаров поясняет, что ширинка «надевалась на доспех или прямо на одно плечо, или перепоясывалась с правого плеча под левую руку, или с левого плеча под правую руку» [Сахаров 1850c: 5].

Лесков, подобно иконописцу, создает образ свободно, аналитико-синтетически, объединяя близкие иконографические элементы, не противореча канону (ангел-хранитель и архангел Михаил — «Силы Небесные», элементы описания «Святых Воинов» согласуются с изо-

бражением ангела-воина). Такой вывод о синтетическом образе у Лескова становится возможным сделать, обратившись к труду Сахарова.

О синтетической природе иконописи писал и Буслаев. Для него, однако, визуальная составляющая оказывается менее значимой, чем словесная, хотя он и подчеркивает наличие между ними тесной связи. Так, в статье «Литература иконописных подлинников» (1861 г.) ученый отмечал:

> …наши подлинники более и более сближали в своем содержании художественный материал с литературным, а, вместе с тем, указывая на различные изображения одних и тех же лиц, открывали живописцам путь к дальнейшему свободному развитию художественных начал, предложенных древностью [Буслаев 1861: 345–346].

Для филолога Буслаева подлинники важны как хранители христианского предания, в которое ученый включает верность христианскому Слову, то есть христианским текстам, что на иконе выражается в способе письма «в том отличительном характере, как это завещано в писаниях и на древнейших иконах» [Буслаев 1866: 31], в сохранении исконной иконографии, в соблюдении иконописцами особых правил поведения.

Несмотря на общую характеристику художественного развития иконописи как «коснения», Буслаев установил связь между иконой и словом, впервые обратил внимание на сохранение в древнерусских подлинниках исконных христианских сюжетов, отражение сути которых в современном изобразительном искусстве Европы оказалось искажено [Буслаев 1866: 21]. Это было важно и для Лескова. В рассказе старовер Марк сетует:

> Изографы, разумеется, в Москве отыскались, и весьма искусные, но что в том пользы, когда все это люди не того духа, о каковом отеческие предания повествуют? [Лесков 12: 38].

В статье «Христос-младенец и благоразумный разбойник» (1884 г.) Лесков расшифровывает свое понимание «предания», которое согласуется с буслаевской трактовкой:

> Так все это практикуется и до сего дня в настоящей русской иконописи, которая держится древлеотеческого предания во всем, что касается как символа, так и самого способа писать иконы яичными красками под олифу [Лесков 1884: 305].

Для поэтики рассказа «Запечатленный ангел», как и в целом для художественной системы Лескова, образы, уходящие корнями в древность, сотканные путем соединения множественных интертекстуальных отсылок как к словесному, так и к изобразительному искусству, являются характерной чертой. Так, в описании иконы ангела выделяется следующая деталь: «рясны златыми преиспещрено» [Лесков 12: 10]. В 30-томном собрании сочинений писателя составители отмечают, что «рясны» в данном случае «ожерелье или узор в виде ожерелья» и одновременно скрытая цитата из Псалтыри (Пс. 44: 14) [Лесков 12: 398], однако не раскрывают значение этой цитаты.

Если ангел облачен в доспех, то это вряд ли описание украшения вокруг шеи. Согласно словарю В. В. Филатова, рясны иногда вешали на богородичные иконы [Филатов: 196]. И. А. Стерлигова в работе «О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы» (1994 г.) писала о том, что украшение драгоценностями икон Богородицы напрямую связано с литургической гимнографией:

> Эти приношения Царице Небесной, прямо восходящие к тексту 44-го псалма <…> создавали блистательный и одновременно глубоко духовный зримый образ Невесты Неневестной, вдохновлявший, в свою очередь, авторов акафистов чудотворным иконам [Стерлигова: 224].

В описании Лескова «рясны» имеют не столько изобразительную роль, сколько призваны соотнести образ ангела с образом Церкви. В толкованиях псалма под «дщерью Царевы» понимается Церковь (например, у Василия Великого [Василий Великий: 566]), а под «рясна́ми» «многие виды добродетелей». В продолжении цитаты: «Вся слава дщере Царевы внутрь: рясны златыми одеяна и преиспещрена. Приведутся Царю девы вслед ея, искренния ея приведутся тебе» (Пс. 44: 14–15). Василий Великий так толкует этот стих:

> За невестою же Господнею следуют некоторые души, не приявшие к себе семян чуждого учения, и они-то приведутся к Царю, сопровождая невесту. Да слышат же давшие Господу обет девства, что девы приведутся к Царю, но девы, которые близки к Церкви, следуют за нею, а не уклоняются от Церковного благочиния! [Василий Великий: 567]

В контексте рассказа «Запечатленный Ангел» Лескова помещение этой цитаты из 44-го Псалма является скрытой проспекцией, указывает на то, что старообрядцы последуют за ангелом в Церковь. Таким образом, икона ангела в рассказе за счет «внутренней связи» слова и изображения, о которой писал Буслаев, представляет собой сложный цельный образ.

В контексте научных работ об иконописи не менее важным является отношение писателя к художественному исполнению иконы.

Бусева-Давыдова отмечала, что для исследователей XIX в. характерно антиэстетическое отношение к иконе [Бусева-Давыдова: 221]. Буслаев, выделяя религиозный характер иконописи, считал, что он исключает «собой все другие интересы» [Буслаев 1866: 3]. Даже то художественное в русской иконе, что передалось «по преданью от греческого», остановилось в развитии и утратило «живучесть» [Буслаев 1866: 16]. В работе Ровинского отсутствуют суждения об эстетике иконописных образов. В самых подробных характеристиках икон в «Обозрении» читатель имеет дело только с технической конкретикой, достаточной для того, чтобы представить себе иконописное изображение, но лишенной связи между эстетическим переживанием и сакральным смыслом изображенного. Исключением в данной триаде исследователей является Сахаров. Принимая за образец византийскую иконопись, которой наследует древнерусская, палеограф представляет ее не как отсталое явление, а как «классическое художество», для которого живоподобность и иные художественные особенности «западной живописи» чужды [Сахаров 1849а: 16]. Так, согласно Сахарову, всё в иконе основано на законах и правилах «единства священных изображений» [Сахаров 1849а: 16], ей присуще «всеобщее отчуждение прихотливых требований изменчивой человеческой природы» [Сахаров 1849а: 16]. Сахаров фактически говорит об эстетической установке иконописи на изображение духовной красоты, о ее особенных художественных приемах, о которых впоследствии будут более детально писать философы и

богословы начала XX в. Исследователь первым наиболее обстоятельно для своего времени обозначил художественную сторону иконы и представил проблему актуального для него состояния ее изучения: нельзя судить древнюю иконопись, исходя из современных представлений о художестве, в том числе из поновлений «наших бездарных рисовальщиков» [Сахаров 1849а: 19] и «современных произведений наших иконописцев» [Сахаров 1849а: 19]. Однако он не касается подробно технических особенностей письма.

Техническую сторону иконописи, повторим, осветил Ровинский. До «Обозрения» русские иконописные школы (исследователь выделяет три главные: новгородскую, строгановскую и московскую) не рассматривались столь детально и в сопоставлении друг с другом. Буслаев называл его труд «лучшим из всех сочинений о русской иконописи» [Буслаев 1886: 13]. Н. П. Кондаков высоко оценивал помещенные Ровинским приложения, благодаря которым «Обозрение» стало «источником всех познаний общественных по русской иконописи» [Кондаков: 6]. П. П. Муратов отмечал, что именно с выходом «Обозрения» Ровинского в литературу вошла терминология иконописцев [Муратов: 20].

Ранее не проводились исследования, где бы подробно рассматривалось возможное влияние труда Ровинского на рассказ «Запечатленный ангел», а также не была проанализирована точность воспроизводимых Лесковым техник иконописания. Сопоставление рассказа «Запечатленный ангел» и публицистики Лескова с «Обозрением» Ровинского позволяет выявить ряд существенных моментов, важных для понимания позиции писателя в отношении древнерусского искусства и оценке того, что он мог реально видеть.

Труд ученого содержит множество сведений о содержании иконописных коллекций. Лесков в статье «О русской иконописи» указывал несколько известных ему собраний [Лесков 12: 320], в том числе собрания И. В. Стрелкова и С. Г. Строганова. Коллекция Стрелкова не раз упоминалась Ровинским. Ее основу составляли строгановские письма, на достоинство которых обращал внимание искусствовед Вздорнов [Вздорнов: 320]. Иконы были представлены в основном в малом и среднем размере, при этом многие из них Ровинский называет прекрасными по своему исполнению. Именно «мелочное письмо» строгановского пошиба было явлено в рассказе «Запечатленный ангел»: икона ангела «Строганова дела», изограф Севастьян пишет в строгановской манере и

так исполняет не только новую икону ангела, но и «мелкоскопическую» икону «Доброчадие». Примеры подобных по манере исполнения икон Лесков мог видеть в данной коллекции. О коллекции графа Строганова также возможно судить по труду Ровинского. Обращают на себя внимание две иконы из собрания графа: «Ангел-хранитель» Назария Истомина «с сильными пробелами, но без красноты в тенях» [Ровинский: 30] и «Ангел-хранитель» Никифора Истомина Савина [Ровинский: 33] (или «Ангел хранит спящего человека душу и тело» [Искусство строгановских мастеров: 47]), на которой Ангел облачен в доспех.

Благодаря сравнению произведений Лескова с «Обозрением» Ровинского раскрывается погруженность писателя в нюансы технического исполнения икон, так как все его замечания, связанные с техникой письма, находят отражение в признанном авторитетным труде ученого. Лесков, который увлекался темой иконописи, знал о делении на иконописные школы. И это знание отнюдь не было поверхностным, достаточным лишь для того, чтобы старовер Марк в рассказе «Запечатленный ангел» мог сказать:

> …это дело художество божественное, и у нас есть таковые любители из самых простых мужичков, что не только все школы, в чем, например, одна от другой отличаются в письмах <…>, а даже в одной и той же школе известных старых мастеров русских рукомесло одно от другого без ошибки отличают [Лесков 12: 33].

В художественном и публицистическом творчестве писателя присутствуют рассуждения на тему писем или пошибов. Так, в статье «Христос-младенец» он отмечает новгородские, тверские, царские и поморские письма [Лесков 1884: 304–305], в очерке «Монашеские острова на Ладожском озере» (1874 г.) размышляет о поморских письмах [Лесков 12: 306], в рассказе «Запечатленный ангел» упоминаются новгородские, строгановские [Лесков 12: 10], палеховские, мстерские, московские, вологодские, сибирские [Лесков 12: 32–33]. Перечень писем у Лескова значительно шире, чем в обобщенной классификации Ровинского, поэтому замечание Сермана о том, что писатель повторяет деление школ вслед за Ровинским не совсем верно [Серман: 544]. Несмотря на то, что Лесков пользуется более подробной классификацией, можно заметить определенные параллели при описании обоими авто-

рами «пошибов». Например, Лесков использует эпитет-конкретизатор для новгородского письма «темноликие» [Лесков 1884: 304] («темные» — второй разряд новгородских икон у Ровинского), в рассказе «Запечатленный ангел» иконы старообрядцев относятся к греческим, строгановским и первым новгородским иконам [Лесков 12: 10], которые наиболее близки греческим, о чем писал Ровинский. Говоря об иконе ангела, герой рассказа старообрядец Марк замечает, что исполнена она «самых светлых и рясных вап» [Лесков 12: 33]. Для двух строгановских писем характерны, согласно исследователю, светлые краски в лицах «отличительной доброты» [Ровинский: 27]. Изограф Севастьян пишет икону «Доброчадие» в «мелкоскопической» манере, наиболее характерной для строгановской школы. Подобные параллели свидетельствуют об общем источнике познаний обоих авторов — старообрядческой среде. Описания икон у Лескова во многом напоминают характеристики Ровинского, в которых не только преобладает особая художественная лексика, но и подчеркиваются те же элементы «иконописного языка» как главные: «письмо, раскраска, рисовка» [Ровинский: 41]. Сравним у Лескова:

> Кроме того есть иконы Еммануиловы поморских писем, — весьма грубые по накладке плавей, и московские, отличающиеся от оных большою и довольно безвкусною пестротою красок, с преобладанием красного цвета [Лесков 1884: 305].
>
> А потому, — ответствую, — что у них пошиб не тот: у мстерских рисуночек головастенек и письмо мутно, а у палиховских тон бирюзист, все голубинкой отдает [Лесков 12: 32].

В последней главе «Обозрения» Ровинский представил процесс изготовления иконы, поделенный на шесть этапов [Ровиснкий: 69]. Сравнение его с написанием иконы «Доброчадие» в рассказе Лескова демонстрирует, что писатель придерживался технической точности в описании. Изограф Севастьян начинает свою работу с выбора доски и подготовки левкаса, после чего переходит к разбивке места для четырех малых икон, которые «стесняет» тем, что «промежду них на олифе золотом каймы положил» [Лесков 12: 51]. Согласно указанию из подлинника М. П. Погодина, написанного в Поморье в начале XIX в. и помещенного в труде Ровинского, олифа действительно использовалась

для золочения [Ровинский: 104]. Далее Севастьян приступает уже к рисунку каждой иконы. Подчеркнем то, что Лесков, разумеется, не расписывает, подобно Ровинскому, каждый этап, однако, благодаря тому способу изложения, что избрал писатель, эти этапы «проступают». Это свидетельствует не о заимствовании, а о соблюдении писателем технологического процесса. Так, говоря о композиции каждой малой иконы, Лесков только обозначает ее существенные детали, как бы имитируя процесс создания рисунка, «знаменит» его [Ровинский: 63]:

> … на первом месте написал рождество Иоанна Предтечи, восемь фигур и новорожденное дитя, и палаты; во втором — рождество пресвятая Владычицы Богородицы, шесть фигур и новорожденное дитя, и палаты; в третьем — Спасово Пречистое Рождество, и хлев, и ясли, и предстоящие Владычица и Иосиф <…>. А в четвертом отделении рождение Николая Угодника, и опять тут и святой угодник в младенчестве, и палаты, и многие предстоящие [Лесков 12: 51].

От композиционной конкретики каждого изображения взгляд читателя возвращается к иконе как целому, происходит смена масштаба, чтобы высветить смысл, акцентировать внимание на том, что, несмотря на малость размеров, все фигуры выражают духовное движение:

> И что тут был за смысл, чтобы видеть пред собою воспитателей столь добрых чад, и что за художество, все фигурки ростом в булавочку, а вся их одушевленность видна и движение [Лесков 12: 51].

Одновременно это и смена точки зрения Севастьяна: по окончании рисунка, он охватывает взглядом всю икону. Только после этого на примере четвертой иконы демонстрируется переход к раскрашиванию рисунка:

> Палаты все разведены по циркулю, верхняя призелень, а нижняя бокан, <…> а вокруг между палат столбы каменные, запоны червленые, а ограда бела и вохряна ... [Лесков 12: 51].

Указав на колорит доличного, писатель обращает взгляд читателя к личному — лику:

> Дивно, дивно все это Севастьян изобразил, и в премельчайшем каждом личике все богозрительство выразил [Лесков 12: 51].

В данном описании Лесков не только указывает на композиционные особенности, размер фигур, колорит, что позволяет представить икону, но и акцентирует внимание на духовности каждого образа: «вся их одушевленность видна и движение», «все богозрительство выразил». Для него важна не только техническая составляющая, иконографическая, верная греческому подлиннику, но и непосредственно смысловая, находящаяся в тесной связи с эстетическим впечатлением от увиденного художества: «дивно, дивно».

Необходимо подчеркнуть то, что нереализованная в полной мере интенция Сахарова представить иконопись как самобытное искусство, реализуется Лесковым в рассказе «Запечатленный ангел». Неоднократно в произведении писателя иконы именуются «художеством», более того «художеством предивным»: «Икона против иконы лучше сияли не столько окладами, как остротою и плавностью предивного художества» [Лесков 12: 10]. Акцент сделан специально на красоте письма, чтобы не возникало сомнений относительно того, что именно восхищает рассказчика. И для Сахарова, и для Лескова икона прекрасна как выразитель духовного смысла, духовной «возвышенности» [Лесков 12: 10]. Выражает она это с помощью особой техники письма, отличительная чертой которой является отсутствие связи с «натурой». Изображение призвано явить то, чего нет в дольней жизни — слитную богочеловеческую природу. В девятой главе на предложение англичанина привести из города художника, дабы тот написал икону на подмену, Марк отвечает отказом, поскольку «живописец такого дела исполнить не может» [Лесков 12: 32]. Объясняет он это следующим образом:

> …они изучены представлять то, что в теле земного, животолюбивого человека содержится, а в священной русской иконописи изображается тип лица небожительный, насчет коего материальный человек даже истового воображения иметь не может [Лесков 12: 32].

Англичанин Яков Яковлевич удивляется, почему не сохраняется «природное художество», если любовь к родному у русских сильна. Марк отвечает, что сохранять его некому, потому что «в новых школах

художества повсеместное растление чувства» [Лесков 12: 34]. Неприемлемость изображения святых по законам реалистической живописи была характерной чертой старообрядческой иконописи, точно следовавшей завещаниям Стоглава. Тем не менее, рассматривать данные рассуждения только как точку зрения Марка нельзя. Отождествление позиций автора и рассказчика в данном случае возможно, так как схожие умозаключения находим в статье Лескова «О русской иконописи» (про растление и упадок художественных школ, «франтоватых архангелов» [Лесков 12: 324] и «ангелов в кавалерийских позах» [Лесков 12: 324]), в статье «Адописные иконы» («Новые дешевые иконы пишутся небрежно и несоответственно русскому подлиннику, а потому и смотрят дурными картинами, а не иконами <…> [Лесков 12: 229]), в очерке «Монашеские острова на Ладожском озере» («Во всем непростительное распущенное отступление от установленного православною церковью подлинника, небрежность личной отделки и фальшь безвкусного рисунка…» [Лесков 12: 307]), в статье «Христос-младенец» (про художников, «снисходяших к иконописи с высоты своею живописного величия» [Лесков 1884: 305]), а также в рассказе «На краю света» (1875 г.), построенному по такому же принципу, как рассказ «Запечатленный ангел»: там авторские оценки запечатлеваются в высказываниях архиерея и отца Кириака, героях, принадлежащих православной церкви.

Кроме того, само «устройство» рассказа «Запечатленный ангел» позволяет говорить о более сложном взаимодействии позиций автора и рассказчика. Для рассказчика обращение к иконе не лишено эстетического восхищения. От взгляда на икону Богородицы «сердце тает и трепещет» [Лесков 12: 10], а любование ангелом вызывает радость [Лесков 12: 10]. Можно возразить, что в рассказе сам Марк отрицает эстетическое восприятие иконы:

> …поелику есть отчее предание, «что развлечение очес разоряет чистоту разума, яко водомет поврежденный погубляет воду» [Лесков 12: 34].

Однако в данном случае он говорит о фрязевых иконах, живоподобных, в которых религиозное чувство принесено в жертву натуралистической красоте. Рассказ показывает, что икона имеет красоту иного характера — духовную: яркостью красок она вселяет радость, «небожительные» лики приобщают к молитвенному общению, а не отвечают

временным вкусам общества (это акцентируется словами Севастьяна: «Так изображу, что будет созерцательно и усугублению молитвенного духа супруги вашей благоприятно» [Лесков: 50]), точность деталей соответствует преданию.

Итак, сравнение взглядов Лескова на иконопись с работами Сахарова, Ровинского и Буслаева открывает возможность комплексного анализа поэтики рассказа «Запечатленный ангел», так как устанавливается не только факт того, что Лесков, например, апеллировал к фрагментам из подлинников, помещенных в трудах названных ученых, но и становится яснее суть выбранной писателем художественной стратегии (эстетики и поэтики). Древнерусская икона как явление религиозного искусства только начала изучаться в XIX в., ставилась проблема ее сохранения. Актуальной она была и для писателя, что подтверждается его публицистикой.

Рассказ «Запечатленный ангел» также можно рассматривать в свете популяризации и изучения иконописи. «Вытачиваемое» в течение полугода [Лесков А. Н.: 415] произведение «покорило читателей» [Аннинский: 295] обращением к мало освещенной теме:

> …другая его повесть, не менее замечательная, построена на церковной иконописи <...> автору удалось пробить окно в совершенно новую среду, в которую до него никто не заглядывал [Самарин: 233].

Благодаря сравнению с трудами по изучению иконописи, доступными Лескову, становится очевидным факт того, что поэтика рассказа следует принципам написания иконы. Выводы Сахарова, Ровинского и Буслаева, синтезированы в художественном сознании писателя, знакомого также с практикой известных ему изографов. Слог писателя как «пестрая оболочка старинного письма» [Волынский: 37] соотносится с представленными в рассказе мелочными многоличными иконами строгановского стиля, техника исполнения которых воспроизведена Лесковым в технической точности, явной благодаря труду Ровинского. Соблюдение подлинника, неоднократно подчеркиваемое героями произведения, и само использование писателем фрагментов из подлинников для создания образов, обращение к иным текстам, служащее многоуровневой смысловой напряженности, отражают как сложность работы изографа (что было замечено Сахаровым), так и верность пре-

данию. Заметим, что в работе Буслаева впервые вводится понятие, должное объединить все характерные особенности иконописи, о которых писали и Сахаров, и Ровинский по отдельности (стиль и техника письма, верность исконной иконографии, древнехристианскому слову, что рождает особый синтез слова и изображения, важность духовности и образованности иконописца), — «предание». Однако Буслаев, сосредотачивая внимание на историко-филологическом компоненте, недооценивает художественный. В рассказе Лескова, а также в публицистике встречается понятие «предание», но оно представляется писателем как гармоничное единство и словесного, и изобразительного (включая техническое). И на уровне поэтики, и на уровне сюжета постулируется мысль о том, что икона — «предивное художество» [Лесков 12: 10], которое «держится древлеотеческого предания во всем, что касается как символа, так и самого способа писать иконы» [Лесков 1884: 305].

Дальнейшее изучение в данной области актуализирует проблему жанра, характерную для творчества Лескова, имевшего тенденцию к созданию собственных форм [Голубинская: 64]. Произведение «Запечатленный ангел», имея подзаголовок «рождественский рассказ», синкретично: оно содержит как черты рассказа, так и повести (из-за чего в литературоведении нет однозначного определения его жанра), которые новаторски сливаются в форме «словесной иконы» [Бобылев, Комова: 60; Голубинская, Евдокимова: 5; Лесков 12: 398].

В свете изучения иконописи в XIX в. посвящение рассказа «Запечатленный ангел» Буслаеву можно рассматривать не только как знак уважения ему, но и как скрытый «диалог» между Лесковым и ученым, шире — между Лесковым и исследователями иконописи того периода. Подчеркнем, что опора Лескова на известные научные труды не является следствием слепого полагания писателя на них. Лесков видел необходимость в обращении к авторитетным для своего времени работам, чтобы воплотить центральную тему своего произведения — тему иконописи. Концепции ученых были художественно переработаны Лесковым и дополнены им. Именно в рассказе «Запечатленный ангел» идеи писателя нашли наиболее полное выражение: художественный текст оказался органичным способом представления иконописи как феномена, что связано с близостью художественных принципов писателя и древнерусского творца. Ввиду этого актуальность получает проблема художественного метода писателя, формирующегося, как от-

мечают исследователи, «на границе архаики и модерна» [Евдокимова, Самойлова: 73].

Проделанная источниковедческая работа необходима для выявления глубинных связей творчества Лескова с иконописью, а также отвечает современным задачам изучения его наследия, так как в них «особое значение приобретает разработка источниковедческого аспекта исследования поэтики писателя» [Сатарова: 242].

Список литературы
Источники

Буслаев Ф. И. Литература русских иконописных подлинников // *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2: Древнерусская народная литература и искусство. М.: Общественная польза, 1861. С. 330–391.

Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник за 1866 год, изданный обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М.: Тип. Грачева и Ко, 1866. С. 1–107.

Волынский А. Л. Н. С. Лесков. Критический очерк. СПб: Паровая скоропечатня Я. И. Либермана, 1898. 168 с.

Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л.: ГРМ, 1987. 140 с.

Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям: в 2 т. М.: Худож. лит, 1984. Т. 1. 498 с.

Лесков Н. С. Адописные иконы // *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2014. Т. 12. С. 224–230.

Лесков Н. С. Благоразумный разбойник (Иконописная фантазия) // Н. С. Лесков о литературе и искусстве. Л.: ЛГУ, 1984. С. 187–196.

Лесков Н. С. Запечатленный ангел // *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2014. Т. 12. С. 7–66.

Лесков Н. С. Монашеские острова на Ладожском озере // *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2014. Т. 12. С. 230–318.

Лесков Н. С. О русской иконописи // *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2014. Т. 12. С. 318–326.

Лесков Н. С. Христос-младенец и благоразумный разбойник // Газета А. Гнатцука. 1884. № 18. 12 мая. С. 304–305.

Ровинский Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминации. СПб: Издание А.С. Суворина, 1903. 330 с.

Самарин Ю. Ф. Статьи. Воспоминания. Письма. 1840–1876. М.: Терра, 1997. 278 с.

Сахаров И. П. Предисловие // Исследования о русском иконописании. Книжка первая. Изд. 2-е. СПб.: Тип. Якова Трея, 1850a. С. 5–8.

Сахаров И. П. Подлинник. Часть первая // Исследования о русском иконописании. Книжка первая. Изд. 2-е. СПб.: Тип. Якова Трея, 1850b. С. 1–28.

Сахаров И. П. Подлинник. Часть вторая // Исследования о русском иконописании. Книжка первая. Изд. 2-е. СПб.: Тип. Якова Трея, 1850c. С. 1–16.

Сахаров И. П. Школы русского иконописания // Исследования о русском иконописании. Книжка вторая. СПб.: Тип. Якова Трея, 1849a. С. 1–59.

Сахаров И. П. Приложения // Исследования о русском иконописании. Книжка вторая. СПб.: Тип. Якова Трея, 1849b. С. 1–47.

Святитель Василий Великий, Архиепископ Кесарии Каппадокийской Беседа на псалом сорок четвертый // Полн. собр. творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе. М.: Сибирская Благозвонница, 2008. Т. 3 С. 555–568.

Уваров А. С. Образ Ангела-хранителя с похождениями (Отрывок из русской символики) // Сборник мелких трудов. Т. 1 / под ред. П. С. Уваровой. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Совко, 1910. С. 127–133.

Исследования

Аннинский Л. А. Три еретика. Повести о А. Ф. Писемском, П. И. Мельникове-Печерском, Н. С. Лескове. М.: Книга, 1988. 352 с.

Бенчев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М.: Интербук-бизнес, 2005. 255 с.

Бобылев Б. Г., Комова М. А. О принципах изучения и описания произведений иконописи Ф. И. Буслаевым и Н. С. Лесковым // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. № 1. С. 52–61.

Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2021. 476 с.

Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986. 384 с.

Голубинская Ю. А. Поэтика жанра «Запечатленного ангела» Н. С. Лескова // Тезисы докладов 50-й Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой. СПб: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2022. С. 64.

Голубинская Ю. А., Евдокимова О. В. «Умозрение в красках»: икона в творчестве Н.С. Лескова и в трудах русских религиозных философов конца XIX – начала XX в. (Е. Н. Трубецкой) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 5 (128). С. 164–168.

Горелов А. А. Художественное творчество 1860-х годов. «Запечатленный ангел» // *Горелов А. А.* Лесков и народная культура. Л.: Наука, 1985. С. 106–167.

Долженков П. Н. «Запечатленный ангел» Н. С. Лескова: «очеловеченное Евангелие» // *Долженков П. Н.* О Чехове и его современниках. М.: МАКС Пресс, 2023. С. 57–62.

Евдокимова О. В., Самойлова Е. П. Основы и доминанты поэтики Н. С. Лескова // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2021. № 5. С. 73–79. https://doi.org/10.20339/PhS.5-21.073

Звежинская Е. Ю., Лепахин В. В., Столярова И. В. и др. Примечания // Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2014. Т. 12. С. 367–521.

Комова М. А. Иконописец-праведник глазами Н. С. Лескова (на примере жизни Никиты Рачейскова и иеромонаха Иринарха) // Ученые записки Орловского государственного университета: Лесковский сборник. Орел: Орловский гос. ун-т, 2006. С. 95–110.

Кондаков Н. П. Русская икона. М.: Культурно-просветительский фонд им. народного артиста Сергея Столярова, 2004. Т.3. 185 с.

Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 395 с.

Лепахин В. В. «Василий Блаженный» русской словесности. Лесков: распечатленный ангел души // Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2002. С. 295–315.

Маркелов Г. В. Образы ангелов // Книга иконных образцов: в 2 т. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. Т. 2. С. 590–591.

Муратов П. П. Русская живопись до середины XVII века // *Грабарь И. Э.* История русского искусства. История живописи. Т. VI. Допетровская эпоха. М.: Изд. И. Кнебель, 1913. С. 5–21.

Полозкова С. А. О финале рассказа Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» // Литература древней Руси. Источниковедение: сб. науч. трудов. Л.: Изд-во Наука, Ленинградское отделение, 1988. С. 301–310.

Прокофьев Н. И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Лескова // Лесков и русская литература. М.: Наука, 1988. С. 118–136.

Сатарова С. Н. Лесков и Екклесиаст: источниковедческий аспект проблемы // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 240–255. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-240-255

Серман И. З. Примечания // *Лесков Н. С.* Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 4. С. 515–558.

Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство: сб. статей / под. ред. А. М. Лидова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 220–230.

Филатов В. В. Словарь изографа М.: Изд-во Православного Свято-Тихон. богослов. ин-та, 1997. 287 с.

Филатова Н. А. Евангельские мотивы в рассказе Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» // Вопросы лингвистики и литературоведения. Астрахань, 2009. № 1. С. 49–53.

Шкапа Е. С. Рождественский рассказ Н. С. Лескова «Запечатленный ангел» и христианские песнопения // Ученые записки Орловского государственного университета. 2016. № 4 (73). С. 210–213.

Щукина Н. В. Миф и символ в повести Н. Лескова «Запечатленный ангел» // Филология и литературоведение. 2014. № 3 (30). URL: http://philology.snauka.ru/2014/03/713 (дата обращения: 27.09.2025)

References

Anninskii, L. A. *Tri eretika. Povesti o A. F. Pisemskom, P. I. Mel'nikove-Pecherskom, N. S. Leskove* [*Three Heretics. The Stories of A. F. Pisemsky, P. I. Melnikov-Pechersky, N. S. Leskov*]. Moscow, Kniga Publ., 1988. 352 p. (In Russ.)

Benchev, I. *Ikony angelov. Obrazy nebesnykh poslannikov* [*Icons of Angels. Images of Heaven's Messengers*]. Moscow, Interbuk-biznes Publ., 2005. 255 p. (In Russ.)

Bobylev, B. G., and M. A. Komova. "O printsipakh izucheniia i opisaniia proizvedenii ikonopisi F. I. Buslaevym i N. S. Leskovym" ["On the Principles of Studying and Describing the Works of Icon Painting by F. I. Buslaev and N. S. Leskov"]. *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Sotsial'no-gumanitarnye nauki,* no. 1, 2015, pp. 52–61. (In Russ.)

Buseva-Davydova, I. L. *Russkaia ikonopis' ot Oruzheinoi palaty do moderna: poiski sakral'nogo obraza* [*Russian Icon Painting from the Armory to Art Nouveau: The Search for a Sacred Image*]. Moscow, BuksMArt Publ., 2021. 476 p. (In Russ.)

Vzdornov, G. I. *Istoriia otkrytiia i izucheniia russkoi srednevekovoi zhivopisi. XIX vek* [*The History of the Discovery and Study of Russian Medieval Painting. 19th Century*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 384 p. (In Russ.)

Golubinskaia, Iu. A. "Poetika zhanra 'Zapechatlennogo angela' N. S. Leskova" ["The Poetics of Leskov's 'The Sealed Angel' Genre"]. *Tezisy dokladov 50-i Mezhdunarodnoi nauchnoi filologicheskoi konferentsii imeni Liudmily Alekseevny Verbitskoi* [*Abstracts of the 50th International Scientific Philological Conference named after Lyudmila Alekseevna Verbitskaya*]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2022, p. 64. (In Russ.)

Golubinskaia, Iu. A., and O. V. Evdokimova. "'Umozrenie v kraskakh': ikona v tvorchestve N. S. Leskova i v trudakh russkikh religioznykh filosofov kontsa XIX — nachala XX v. (E. N. Trubetskoi)" ["'Speculation in Colours': An Icon in the Works by N. S. Leskov and by Russian Religious Philosophers of the Late 19th — Early 20th Century (E. N. Trubetskoy)"]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 5 (128), 2018, pp. 164–168. (In Russ.)

Gorelov, A. A. "Khudozhestvennoe tvorchestvo 1860-kh godov. 'Zapechatlennyi angel'." ["Artistic Creativity of the 1860s. 'The Sealed Angel'."]. Gorelov, A. A. *Leskov i narodnaia kul'tura* [*Leskov and Folk Culture*]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 106–167. (In Russ.)

Dolzhenkov, P. N. "'Zapechatlennyi angel' N. S. Leskova: 'ochelovechennoe Evangelie'." ["'The Sealed Angel' by N. S. Leskov: 'The Humanized Gospel'."]. Dolzhenkov, P. N. *O Chekhove i ego sovremennikakh: sbornik statei* [*About Chekhov and his Contemporaries: A Collection of Articles*]. Moscow, MAKS Press Publ., 2023, pp. 57–62. (In Russ.)

Evdokimova, O. V., and E. P. Samoilova. "Osnovy i dominanty poetiki N. S. Leskova" ["Fundamentals and Dominants of N. S. Leskov's Poetics"]. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly,* no. 5, 2021, pp. 73–79. https://doi.org/10.20339/PhS.5-21.073 (In Russ.)

Zvezhinskaia, E. Iu., V. V. Lepakhin, I. V. Stoliarova, et al. "Primechaniia" ["Notes"]. Leskov, N. S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t* [*Complete Works: in 30 vols.*], vol. 12. Moscow, Knizhnyi Klub Knigovek Publ., 2014, pp. 367–521. (In Russ.)

Komova, M. A. "Ikonopisets-pravednik glazami N. S. Leskova (na primere zhizni Nikity Racheiskova i ieromonakha Irinarkha)" ["The Righteous Icon Painter Through the

Eyes of N. S. Leskov (On the Example of the Life of Nikita Racheyskov and Hieromonk Irinarch)"]. *Uchenue zapiski Orlovskogo gosudarsvennogo universitetata: Leskovskii sbornik* [*Scientific Notes of Orel State University: Leskov's Collection*]. Orel, Orel State University Publ., 2006, pp. 95–110. (In Russ.)

Kondakov, N. P. *Russkaia ikona* [*Russian Icon*], vol. 3. Moscow, Kul'turno-prosvetitel'skii fond imeni narodnogo artista Sergeia Stoliarova Publ., 2004. 185 p. (In Russ.)

Lazarev, V. N. *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka* [*Russian Icon Painting from the Origins to the Beginning of the 16th Century*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 395 p. (In Russ.)

Lepakhin, V. V. "'Vasilii Blazhennyi' russkoi slovesnosti. Leskov: raspechatlennyi angel dushi" ["'Basil the Blessed' of Russian literature. Leskov: The Unsealed Angel of the Soul"]. *Ikona v russkoi khudozhestvennoi literature* [*Icon in Russian Fiction*]. Moscow, Otchii dom Publ., 2002, pp. 295–315. (In Russ.)

Markelov, G. V. "Obrazy angelov" ["Images of Angels"]. *Kniga ikonnykh obraztsov: v 2 t.* [*The Book of Icon Samples: in 2 vols.*], vol. 2. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2001, pp. 590–591. (In Russ.)

Muratov, P. P. "Russkaia zhivopis' do serediny XVII veka" ["Russian Painting up to the Middle of the 17th Century"]. Grabar', I. E. *Istoriia russkogo iskusstva. Istoriia zhivopisi. T. VI: Dopetrovskaia epokha* [*History of Russian Art. The History of Painting. Vol. 6: The Pre-Petrine Epoch*]. Moscow, I. Knebel' Publ., 1913, pp. 5–21. (In Russ.)

Polozkova, S. A. "O finale rasskaza N. S. Leskova 'Zapechatlennyi angel.'" ["About the Finale of N. S. Leskov's Story 'The Sealed Angel.'"]. *Literatura drevnei Rusi. Istochnikovedenie* [*Literature of Ancient Russia. Source Studies*]. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1988, pp. 301–310. (In Russ.)

Prokof'ev, N. I. "Traditsii drevnerusskoi literatury v tvorchestve Leskova" ["Traditions of Ancient Russian Literature in Leskov's Work"]. *Leskov i russkaia literatura* [*Leskov and Russian Literature*]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 118–136. (In Russ.)

Satarova S. N. "Leskov i Ekklesiast: istochnikovedcheskii aspekt problemy" ["N. S. Leskov and Ecclesiastes: Sources of the Writer's Knowledge About the Old Testament Book"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 3, 2024, pp. 240–255. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-240-255 (In Russ.)

Serman, I. Z. "Primechaniia" ["Notes"]. Leskov, N. S. *Sobranie sochinenii: v 11 t.* [*Collected Works: in 11 vols.*], vol. 4. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1958, pp. 515–558. (In Russ.)

Sterligova, I. A. "O liturgicheskom smysle dragotsennogo ubora russkoi ikony" ["On the Liturgical Meaning of the Precious Headdress of the Russian Icon"]. *Vostochnokhristianskii khram. Liturgiia i iskusstvo* [*An Eastern Christian Church. Liturgy and Art*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1994, pp. 220–230. (In Russ.)

Filatov, V. V. *Slovar' izografa* [*Dictionary of the Isographer*]. Moscow, Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities Publ., 1997. 287 p. (In Russ.)

Filatova, N. A. "Evangel'skie motivy v rasskaze N. S. Leskova ʻZapechatlennyi angel'." ["Evangelical motifs in N. S. Leskov's story ʻThe Sealed Angel'"]. *Voprosy lingvistiki i literaturovedeniia. Astrakhan',* no. 1, 2009, pp. 49–53. (In Russ.)

Shkapa, E. S. "Rozhdestvenskii rasskaz N. S. Leskova ʻZapechatlennyi angel' i khristianskie pesnopeniia" ["Leskov's Christmas Story ʻThe Sealed Angel' and Christian Chants"]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4 (73), 2016, pp. 210–213. (In Russ.)

Shchukina, N. V. "Mif i simvol v povesti N. Leskova ʻZapechatlennyi angel'." ["Myth and Symbol in N. Leskov's story ʻThe Sealed Angel'."]. *Filologiia i literaturovedenie*, no. 3 (30), 2014. Available at: http://philology.snauka.ru/2014/03/713 (Accessed 27 September 2025). (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-258-283
https://elibrary.ru/UXIREN
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Н. Л. Ермолаева
независимый исследователь
г. Иваново, Россия

Роман И. А. Гончарова «Обрыв» и пьеса А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше»

***Аннотация*:** Основываясь на убеждении о родственности художественного мышления И. А. Гончарова и А. Н. Островского, автор статьи осуществляет сближение произведений эпического и драматического жанра: комедия «Правда — хорошо, а счастье лучше» рассматривается как своеобразное переложение эпического романа «Обрыв». В статье анализируются переклички между этими произведениями на уровне характеров и сюжетных ситуаций. Учитывается зависимость построения образов и коллизий от индивидуальности автора, жанровых различий романа и комедии. В результате анализа делаются выводы о том, что Гончарова и Островского объединяет глубоко национальная приверженность правде-справедливости, предпочтение сердца в человеке разуму. Персонажей романа и комедии отличает своеобразное «геройство», на которое в отношении к людям 1860–1870-х гг. указывал Ф. М. Достоевский. Появление отдельных элементов, характерных для художественного мира романа Гончарова, в комедии Островского показывает родственность и различия в нравственной позиции двух русских писателей, в понимании ими прошлого и будущего России.

Ключевые слова: культурная традиция, герои, геройство, молодое поколение, любовные ситуации, сердце, разум, правда, справедливость, образ будущего

Информация об авторе: Нина Леонидовна Ермолаева, доктор филологических наук, доцент, независимый исследователь, Иваново, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6759-3590

E-mail: ninaermolaeva1@yandex.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 19.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 21.03.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: *Ермолаева Н. Л.* Роман И. А. Гончарова «Обрыв» и пьеса А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 258–283. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-258-283

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 258–283. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 258–283. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Nina L. Ermolaeva
Independent Researcher
Ivanovo, Russia

The Novel "The Precipice" by I. A. Goncharov and the Play "Truth is Good, but Happiness is Better" by A. N. Ostrovsky

Abstract: Based on the premise of the affinity of the artistic thinking of I. A. Goncharov and A. N. Ostrovsky, the author of this article draws a parallel between works of the epic and dramatic genres: the comedy "Truth is Good, but Happiness is Better" is viewed as a peculiar adaptation of the epic novel "The Precipice". The article analyzes the similarities between these works at the level of characters and plot situations. The dependence of characters and conflicts construction on the author's individuality and on the genre differences between the novel and the comedy is considered. The analysis concludes that Goncharov and Ostrovsky share a deeply national commitment to truth and justice, as well as a preference for the heart over reason within the human being. The characters of the novel and the comedy are distinguished by a distinctive "heroism," which F. M. Dostoevsky noted in his views on people in the 1860s and 1870s. The presence in Ostrovsky's comedy of certain elements characteristic of Goncharov's fictional world demonstrates the kinship and differences in the moral position of the two Russian writers, in their understanding of the past and future of Russia.

Keywords: cultural tradition, heroes, heroism, young generation, love plots, heart, reason, truth, justice, vision of the future

Information about the author: Nina L. Ermolaeva, DSc in Philology, Associate Professor, Independent Researcher, Ivanovo, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6759-3590

E-mail: ninaermolaeva1@yandex.ru

Received: November 19, 2025

Approved after reviewing: March 21, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Ermolaeva, N. L. "The Novel 'The Precipice' by I. A. Goncharov and the Play 'Truth is Good, but Happiness is Better' by A. N. Ostrovsky." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 258–283. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-258-283

Островский причастен к соревновательным отношениям в резонансном пространстве литературы, о чем немало написано. Типологические соответствия, разные варианты обработки чужих сюжетов и мотивов, перенос драматургических типажей, построение комических ситуаций и другие виды взаимодействия в пьесах драматурга с произведениями предшественников и современников показаны в работах разных исследователей, среди которых А. Л. Гришунин [Гришунин], С. А. Фомичев [Фомичев], В. П. Мещеряков [Мещеряков], Ю. В. Лебедев [Лебедев 2010: 220–226], О. Н. Купцова [Купцова 2003, 2004, 2010, 2012], М. А. Миловзорова [Миловзорова] и др. Комедия «Правда — хорошо, а счастье лучше» позволяет говорить о том, что этой пьесой драматург вступил в диалог с романом Гончарова «Обрыв», то есть включился в развернувшийся в 1860–1880-е гг. неочевидный, но понятный вдумчивому читателю-современнику «уникальный полилог, репликами в котором являются художественные произведения (романы), статьи, критические заметки» [Андреева: 382].

Гончаров — один из немногих прозаиков, по типу художественного мышления близких Островскому. Писатели дружили на протяжении многих лет [Ермолаева 2012, 2014]. Их сближает объективный, оптимистический, не замутненный никакими современными теориями, отклонениями в сторону идеологии или философии нравственный взгляд на мир, опора на народную культуру, юмористический дар. Во многом близкими оказались и их творческие поиски: как и ряд современников (В. И. Даль, А. Ф. Писемский, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой и др.), они оказались причастны к созданию образа «тюфяка» в русской литературе в середине XIX в. В пьесах Островского не раз появлялись образы героев и героинь, близких гончаровским: Обломов и Лыняев из пьесы «Волки и овцы», Пахотин из «Обрыва» и Кучумов из «Бешеных денег», Вера из «Обрыва» и Лариса из «Бесприданницы» и др. [Ермолаева 2019].

Прямые отсылки к творчеству Гончарова в пьесах Островского встречаются нередко. В комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» присутствует одна из них: приказчик Барабошевых Никандр (а все герои называют его «Никандра») носит фамилию гончаровского Мухоярова. Да он и похож на этого хитреца и крючкотвора, ловко избегающего немилости начальства и обирающего доверчивого Обломова. Никандра у Островского умен и изворотлив. Живя в доме Барабошевых, он «деньгами и пошвыривает, а пришел в одном сюртучишке» [Островский 8: 254]. Вместе с полупьяным, амбициозным его хозяином Амосом Панфилычем приказчик обманывает старуху Барабошеву: «Пущайте против маменьки аллегорию, а я в ваш тон потрафлю — против вашей ноты фальши не будет» [Островский 8: 284], — заверяет он Барабошева. Как у Гончарова угодливый Мухояров держит в материальной зависимости Обломова, так и Никандра завладевает хозяйскими делами, чувствует себя полновластным их правителем. Как угодливый Мухояров не может не посмеяться над Обломовым: «Что за голова! Меня даже смех взял... <…> Да, кум, пока не перевелись олухи на Руси, что подписывают бумаги не читая, нашему брату можно жить» [Гончаров 1997–. 4: 362], — так и Никандра исподтишка посмеивается над недалеким Барабошевым, вроде бы «потрафляя» ему. «За словесностью остановки не будет, потому как у вас на это дар свыше» [Островский 8: 284], — повторяет он слова хвастливого бездельника хозяина. Интересно то, что и Мухояров у Гончарова, и Никандра у Островского окажутся наказаны, когда раскроется правда об их махинациях.

Переклички с романом «Обломов» в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» выглядят малозначительными на фоне тех очевидных связей, которые есть в ней с романом «Обрыв». В данном случае речь можно вести не только о близости характеров, но сюжетных линий и ситуаций: бабушка и внучка на выданье — «наливное яблочко» («Наливные яблоки» — таково первоначальное название пьесы Островского), их противостояние; нежеланный герой-любовник, объявленный вором; яблоневый сад — место встречи возлюбленных, — провоцирующий ассоциации с библейским сюжетом о змее-искусителе; давняя любовная история «бабушки-деспотки». Глубоко драматичные характеры и сюжетные ситуации у Гончарова Островский использует для своей пьесы о любви, счастье и правде, переводя их в комический план.

Тема жениха и замужества звучит в открывающем пьесу диалоге Филицаты и Зыбкиной. Из него же зритель узнает о деспотичной бабушке и своевольной внучке, образы которых подразумевают уже прямой намек на роман «Обрыв». В купчихе Барабошевой можно увидеть сходство с бабушкой Бережковой. Татьяну Марковну в романе много раз называют «деспоткой». Райский объясняет причины ее деспотизма: «Да, правда, она деспотка... Это от привычки владеть крепостными людьми. Старые нравы!» [Гончаров 1997–. 7: 201]. И он же удивляется:

> При этом, как могло все это уживаться в ней, и как бабушка, не замечая вечного разлада старых и новых понятий, ладила с жизнью и переваривала все это вместе, и была так бодра, свежа, не знала скуки, любила жизнь, веровала, не охлаждаясь ни к чему… [Гончаров 1997–. 7: 224].

Деспотизм бабушки Бережковой «построен на почве нежнейшей материнской симпатии и неутомимого попечения о счастье любимых ею сирот» [Гончаров 1997–. 7: 430], на неусыпной заботе об их душевном покое и благополучии. Автор характеризует Бережкову как полновластную хозяйку в доме, поведение которой подтверждает значение ее говорящей фамилии: «Она управляла им, как маленьким царством, мудро, экономно, кропотливо, но деспотически и на феодальных началах» [Гончаров 1997–. 7: 58], с любовью к внукам и уважением к старательным и заслуженным крепостным Василисе, Якову, Савелию, со строгостью к озорнику Егорке или распутной Марине. Справедливость бабушки, доходящая до геройства в сцене изгнания ею со званого вечера Тычкова, снискала любовь и уважение внуков. Даже в тех случаях, когда она сердится и отчитывает Бориса за его дружбу с Маркушкой, они уверены: «…бабушка предобрая, только притворяется...» [Гончаров 1997–. 7: 218].

У бабушки-деспотки есть план устройства жизни каждого из внуков: для Веры — Тушин, для Райского — занятия хозяйством и красавица-дочь богатого откупщика Мамыкина, а Марфинька — еще дитя. Жизнь, однако, оказывается сложнее предположений бабушки: Марфинька сама находит себе жениха, Райский и Вера выходят из повиновения. Грехопадение Веры приводит Татьяну Марковну к осознанию собственного нераскаянного греха как вины перед внучкой, к глубочайшему покаянию. Нарастающий драматизм в развитии сюжетного

действия в романе позволяет автору раскрыть тайны героев, мотивировать каждый их поступок.

Островский выстраивает характеры по законам комедии. В драматическом произведении невозможна эпическая обстоятельность в раскрытии образа. Чередование эпизодов на сцене определяет фрагментарность нравственных характеристик, в показе психологического состояния персонажей, переходов от мысли к слову, действию. Развитие души героя нередко происходит как бы за сценой, перед читателем он является уже с изменившимся настроением или принятым решением. Чаще всего зритель видит не психический процесс, а его результат, о котором сообщают персонажи. Любой образ в комедийном жанре предполагает его компрометацию.

Герои Островского представляют богатое купечество и бедное мещанство. Характеристики бабушки Мавры Тарасовны Барабошевой автором юмористически заострены, поведение героини позволяет критикам назвать ее «Кабанихой на новый лад» [Хромова: 250]. Не подозревая комического оттенка приводимой пословицы: «Меня не то что уговорить, в ступе утолочь невозможно» [Островский 8: 297], с гордостью подчеркивает она в себе некое геройство. Возгордившаяся к старости Барабошева няньке Филицате заявляет: «Что я прежде и что теперь — большая разница; я теперь очень далека от всего этого и очень высока стала для вас, маленьких людей» [Островский 8: 298]. Властность и гордыня в душе Барабошевой возрастают вопреки любви, единственной опорой ее деспотизма являются деньги. Обращение с окружающими служит подтверждением тому, что ее, как и бабушку Бережкову, можно было бы назвать словом «деспотка». Мавра Тарасовна уверена, что сын, Амос Панфилыч, в полной мере зависит от ее распоряжений о его «бюджете», в хитросплетениях приказчика она может сама разобраться, судьбу внучки Поликсены устроит по собственному желанию:

> Что бы я ни думала, а уж знаю я, миленькая, наверно, что ты-то вся в моей власти: что только задумаю, то над тобой и сделаю;
>
> Будешь ты сидеть дома под замком вплоть до свадьбы. <…> …когда я найду тебе, миленькая, жениха по своей мысли [Островский 8: 257].

Не сомневается Мавра Тарасовна и в подчиненности няньки, в возможности найти управу на садовника Глеба.

Однако деспотизм этой старухи все герои пьесы умеют обойти. В торговле она смыслит мало, сын торгует «по доверенности» от матери, чтобы только поддержать амбиции богатого дома, при этом матерью он недоволен: «…у нее у сундука замок очень туг» [Островский 8: 284]. Это бестолковый пьяница, обманщик и расточитель состояния, заодно с ним и Никандра. Непокорная внучка Поликсена влюбилась не в генерала, как желали бы бабушка и отец, а в бедного приказчика, она грозится сбежать из дома, не дорожит приданым, не любит бабушку. Давняя наперсница хозяйки Филицата — «баловница» и «потатчица» прихотям Поликсены, садовник Глеб обворовывает сад. Нет в доме Барабошевых порядка, любви и согласья: «Эка тишина, точно в гробу! С ума сойдешь от такой жизни!» [Островский 8: 295], — говорит Филицата.

И все-таки, в отличие от Кабанихи из «Грозы», Мавра Тарасовна не до конца растеряла чувство справедливости, потому прислушивается к словам разумной няньки, заводя с ней откровенный разговор. Веря в лучшие качества души Барабошевой, Филицата говорит с ней прямо и правдиво, а иногда позволяет себе немалую вольность: в ответ на приказ покинуть дом она открыто дерзит хозяйке, укоряя ее в несправедливости и неблагодарности:

> Вот выдумала! <…> Сорок лет я в доме живу… всё хороша была, а теперь вдруг и не гожусь;
>
> Я хоть сейчас. Поликсену только и жалко, а тебя-то, признаться, не очень [Островский 8: 297, 298].

В таком поведении Филицаты видится истинное и немалое геройство, поскольку она знает, что деться ей из дома Барабошевых некуда.

Татьяну Марковну в романе Гончарова видит Райский:

> Какой она красавицей показалась Борису, и в самом деле была красавица. Высокая, не полная и не сухощавая, но живая старушка... даже не старушка, а лет около пятидесяти женщина, с черными, живыми глазами и такой доброй и грациозной улыбкой, что когда и рассердится и засверкает гроза в глазах, так за этой грозой опять видно чистое небо [Гончаров 1997–. 7: 60].

Мавра Тарасовна представлена в авторской ремарке:

> …полная и еще довольно свежая старуха, лет за 60, одевается по-старинному, но богато; в речах и поступках важность и строгость [Островский 8: 252].

Ее возлюбленный Сила Ерофеич не без гордости вспоминает: «Первая красавица в Москве, и та любила Грознова...» [Островский 8: 280].

Красота героинь — одна из мотиваций любовных историй, сближающих роман и пьесу. История любви Татьяны Марковны, любви красавицы и молодого офицера Тита Никоныча Ватутина, глубоко драматична:

> Тит Никоныч, в молодости, приехал в город, влюбился в Татьяну Марковну, и Татьяна Марковна в него. Но родители не согласились на брак, а назначили ей в женихи кого-то другого [Гончаров 1997–. 7: 70].

Вопреки воле родителей своевольная девица Бережкова пошла на «решительное rendez-vous» с Титом Никонычем, свидетелем которого стал соперник Ватутина в любви граф Сергей Иваныч. Крицкая «со смехом» рассказывает Райскому:

> Соперники дали друг другу слово: граф — молчать обо всем, а тот — не жениться... Вот отчего Татьяна Марковна осталась в девушках... [Гончаров 1997–. 7: 754].

В этой ситуации в поступках каждого из возлюбленных просматривается своеобразное геройство.

Казалось бы, что общего в этой, глубоко драматичной «рыцарской» истории с мещанской историей Мавры Тарасовны и Силы Ерофеича? Там тайна держится на честном слове дворянина, там невозможность огласки предотвратила убийство на дуэли: «Драться было нельзя, чтоб не огласить ее» [Гончаров 1997–. 7: 754]. Сила Ерофеич Грознов мало похож на графа Сергея Ивановича или блестящего офицера-дворянина Ватутина. Однако армейское прошлое, роль героя-любовника сближают их. Дослужившийся до «ундера», то есть до унтер-офицера, младшего офицерского чина, простой солдат

Грознов участвовал в русско-турецкой кампании 1828 года: «Браилов брал», «в натуре» видел «австрицкого, прежнего» императора [Островский 8: 275]. Не вызывает сомнений, что награжден Грознов был за мужество и отвагу, потому и снискал себе уважение в глазах Филицаты, Зыбкиной и даже Барабошева, который при знакомстве с ним говорит: «Ундер в порядке: и нашивки имеет и кавалерию; я его одобряю» [Островский 8: 303]. Не только в смелости, но в и верности слову, в чувстве собственного достоинства Сила Ерофеич равен и Ватутину, и графу. Как они молчат о компрометирующем Татьяну Марковну «решительном rendez-vous», так и он хранит тайну своих грешных отношений с девицей Маврой, и для него честь возлюбленной — дело святое. А потому ее репутация окажется незапятнанной в глазах Зыбкиной и Платона, сына и внучки, приказчика и садовника. Об этих отношениях знает только Филицата, но и она молчит, как молчала всю жизнь о тайне девицы Бережковой верная ее ключница Василиса. Называя Грознова словом «кавалер», ни Зыбкина, ни Барабошев не подозревают комизма ситуаций, поскольку слово это не только обозначает «кавалерию» Силы Ерофеича, но и точно определяет его давние отношения с Маврой Тарасовной.

История любви старухи Барабошевой во многом комична по причине очевидной ограниченности героини, о чем Филицата говорит ей прямо в глаза: «А еще умной называешься. Кто тебя умной-то назвал, и тот дурак» [Островский 8: 297]. Филицата же смеется над хозяйкой, поскольку та во всем советуется «с дурачком Кирилушкой»: «Какая ж бы она умная была, кабы с дураком не советовалась» [Островский 8: 295]. Грознов тоже понимает, что возлюбленная его, поверившая в «пустую» клятву с «дурацкими» словами, которую, уезжая на войну, он взял с нее, недалекого ума. Комичность любовной истории определяет и денежный интерес, сопутствующий отношениям Барабошевой с Грозновым, о чем со смехом рассказывает Сила Ерофеич:

> Вот и полюбила она Грознова... и имел Грознов от нее всякие продукты и деньги... И услали Грознова под турку... И чуть она тогда с горя не померла... так малость самую... в чем душа осталась. А Грознов стал воевать... [Островский 8: 280].

Считавший, что имеет полное право «тиранить» вышедшую замуж в его отсутствие неверную возлюбленную, при новой встрече Грознов пользуется ее испугом перед оглаской их отношений:

> …деньги-то мне тычет... и перстни-то снимает с рук, отдает; я все это беру... Дрожит, вся трясется, так по стенам и кидается; а мне весело. «Возьми что хочешь, только мужу не показывайся!» [Островский 8: 280].

В вариантах пьесы были и такие слова, открывающие совестливую душу героя:

> А просто бы ей в шею тогда меня: потому что безо всяких я прав пришел. Только с одним форсом. Да глупость-то бабья велика, а нам это на руку [Островский 8: 521].

Значительность «материальной заинтересованности» для Грознова и Барабошевой Островский комически подчеркивает, включая в пьесу их перепалку при новой встрече по поводу жалования «ундера у ворот»: герой настойчиво выторговывает себе обозначенную им самим сумму в «четырнадцать рублей двадцать восемь копеек с денежкой», не уступив Барабошевой и «денежки», хотя чуть раньше отказался от ее имущества и «капитала»: «И денег мне твоих не надо — у меня свои есть» [Островский 8: 299].

В отличие от щедрого и бесхозяйственного дворянина Ватутина, который, имея «душ двести пятьдесят или триста <…> в имение не заглядывал и предоставлял крестьянам… платить ему оброку сколько им заблагорассудится» [Гончаров 1997–. 7: 68], Грознов знает цену поддерживающим его самоуважение нажитым многолетней тяжелой службой деньгам, необходимым в одинокой старости. Он отдает их под большие проценты, а Зыбкиной советует не платить долг Барабошевым, поскольку бедным людям деньги достаются трудно. Для автора подобные характеристики — повод для доброй усмешки над героем, которому доверена очень ответственная роль в пьесе: благодаря его бескорыстию, душевной мудрости и приверженности добру в финале торжествует правда.

Грознову дано от Бога и предков, от жизненного опыта истинное, христианское понимание человеческих добродетелей и пороков, уме-

ние различать добро и зло, характерное для русского человека осознание справедливости как правды, неразрывности правды и добра, и при этом умение посмеяться над собой и окружающими, сатирический склад ума, согретого сердечным чувством. За типичными для комического героя «говорящими» именем и фамилией скрывается и то, что дороже Грознову всяких денег, — великодушие, живое любовное чувство к своей недалекой избраннице: все годы разлуки молился он о ее здоровье и новой встрече с ней. «Счастье» Силы Ерофеича в том, что, прошедший тяжелую многолетнюю солдатскую службу, претерпевший многие испытания, в душе своей он пронес прежнее геройство — не растерял обостренного чувства собственного достоинства и умения отстоять его. Посмеявшийся над старым солдатом Никандра, назвавший его «орангутангом», получает по заслугам:

> Поживи-ка с мое, так сам в богадельню запросишься, а я еще на своих харчах живу. А у Барабошевых тебя держать станут ли, нет ли, не знаю; а я жить буду. А коли будем жить вместе, не прогонят тебя, так ты мне вот как будешь кланяться. Не больно ты важен, видали и почище [Островский 8: 275].

Финал пьесы докажет справедливость слов Грознова.

Наделяя своих героев — Ватутина, Татьяну Марковну, Грознова, Филицату — своеобразным «геройством», Гончаров и Островский обнаруживают очевидное сходство в понимании настроений в 1860–1870-е гг. в современном им обществе. Вот что увидел в нем в эти два десятилетия Ф. М. Достоевский:

> …множество, чрезвычайное современное множество этих новых людей, этого нового корня русских людей, которым *нужна правда*, одна правда без условной лжи, и которые, чтоб достигнуть этой правды, отдадут все решительно [Достоевский: 57].

Об этом писал он в «Дневнике писателя» за 1877 г. в связи с образами Константина Левина и некрасовского Власа. В числе таких правдолюбцев Достоевский видит людей разных положений и сословий, «разрядов и убеждений»:

> …тут и аристократы и пролетарии, и богачи и бедные, и духовные и неверующие, и ученые и неучи, и старики и девочки, и славянофилы и западники. Разлад в убеждениях непомерный, но стремление к честности и правде неколебимое и нерушимое, и за слово истины всякий из них отдаст жизнь свою и все свои преимущества…;
>
> Это наступающая будущая Россия честных людей, которым нужна лишь одна правда [Достоевский: 57].

Наиболее наглядно такие настроения выразились в образах молодых героев Гончарова и Островского. В каждом из них — Вере и Поликсене, Марке Волохове и Платоне Зыбкине — очевидны стремление к правде и готовность героически постоять за нее.

На своих любимых героинь, бабушку Бережкову и Веру, Гончаров возлагает великую миссию: их образы символизируют целые эпохи в жизни России: бабушка — прошлое, Вера — будущее. О Вере он пишет:

> Пала не Вера, не личность, пала русская девушка, русская женщина, — жертвой в борьбе старой жизни с новою: она не хотела жить слепо, по указке старших. Она сама знала, что отжило в старой, и давно тосковала, искала свежей, осмысленной жизни, хотела сознательно найти и принять новую *правду*, удержав и все прочное, коренное, лучшее в старой жизни. Она хотела не разрушения, а обновления. Но она «*не знала*», где и как искать (Курсив автора. — *Н. Е.*) [Гончаров 1980: 131].

«Свободный ум» гончаровской Веры, ее приверженность правде, увлечение честностью и бесстрашием Марка приводят к тому, что она, «почти незаметно для нее самой, поверила искренности его односторонних и поверхностных увлечений и от недоверия перешла к изумлению, участию» [Гончаров 1997–. 7: 661]:

> Любовный роман Веры и Марка Волохова напоминает богословско-философский поединок. Как религиозная девушка, Вера убеждена, что всякая любовная связь мужчины и женщины, не освященная таинством брака, греховна и безнравственна. <…> Марк Волохов, напротив, убежден, что все эти нравственные ограничения — фантастическая выдумка приверженцев старины, ветошь, которую давно следовало бы выбросить за ненадобностью [Лебедев 2010: 365–366].

Моральное насилие Марка и мучительная страсть «привередницы», «дикарки» Веры приводят к катастрофе, но и к осознанию. После «падения» героиня теряет веру в своего героя и отказывается выйти за него, она говорит бабушке:

> …если б он каким-нибудь чудом переродился теперь, стал тем, чем я хотела прежде чтоб он был, — если б стал верить во все, во что я верю, — полюбил меня, как я... хотела любить его, — и тогда я не обернулась бы на его зов... [Гончаров 1997–. 7: 707–708].

Не оказалось во многоумном Марке, этом «рыцаре свободы», в отношении к возлюбленной того истинного рыцарства, того геройства, какое есть в простом и честном, твердом, «как скала», Тушине, за что и Марк, хоть не без иронии, назовет его «рыцарем».

С Поликсеной и Маврой Тарасовной Островский прямо не связывает далеко идущие обобщения, однако к Поликсене вполне применимы слова Гончарова о его Вере: «она не хотела жить слепо, по указке старших. Она сама знала, что отжило в старой, и давно тосковала, искала свежей, осмысленной жизни…». Как Гончаров сближает характеры бабушки и внучки, так и Островский говорит о Поликсене устами Филицаты: «…характер огневой, упорная, вся в бабушку» [Островский 8: 253]. Близкие Вере представления и желания Поликсены высказаны в ее словах: «…я пойду за того, кого люблю. Нынче всякий должен жить по своей воле» [Островский 8: 297]. Платону Поликсена дает слово выйти за него и заверяет: «Я слово сдержу. Мое слово крепко» [Островский 8: 293], — а поведение героини подтверждает ее слова. Без любимого человека она не представляет себе жизни: «Тоска меня загрызла, места не найду» [Островский 8: 295], — потому готова на побег из дома или самоубийство. Слова о самоубийстве Островский не случайно вкладывает в уста героини, которой дал имя Поликсена: тем самым он намекает на знакомый русскому театральному зрителю и читателю финал трагедии В. А. Озерова «Поликсена». Героиня этой пьесы закалывает себя на могиле возлюбленного Ахилла. Сближая в комедии современную девушку с героиней древнегреческого мифа, автор предоставляет возможность читателю и зрителю не только поверить ее словам, но и улыбнуться.

В любви Поликсена поступает «по душе», отказываясь от приданого, от материального расчета, на котором держится вся жизнь в купечестве.

Она готова безоглядно отдаться на волю любимому: «…я, кажется, все для тебя на свете, ну, все, что ты хочешь» [Островский 8: 291]. Как и гончаровская девица Татьяна Бережкова, долгие годы не помышлявшая о покаянии за «решительное rendez-vous», Поликсена убеждена в своем праве на любовь. Для нее, как и для ряда других героинь Островского: девицы Мавры Барабошевой, Аксюши («Лес»), Саши Негиной («Таланты и поклонники»), Ларисы («Бесприданница»), Любови Отрадиной («Без вины виноватые») — вопрос о греховности телесных отношений с мужчиной не стоит. За бескорыстие, стойкость и воинственную решимость любит Поликсену старая нянька, вселяющая надежду в ее душу пословицей: «Бог не без милости, казак не без счастья» [Островский 8: 295], — в которой слово «казак» — синоним слова «воин».

Правдолюбие Платона Зыбкина, как и правдолюбие Марка, — от просвещенного ума. Мать говорит о Платоне: «…он чему учился-то, все это за правду принял, всему этому поверил» [Островский 8: 254]. Оба героя однозначно убеждены в собственной правоте как правоте новых, просвещенных людей. Взгляды свои они ни от кого не скрывают, потому и нажили себе врагов. Волохова принимают в городе как напасть: это «разбойник», «пария», «циник», «отверженец», «Варавва». Гончаров настаивает: герой его не является носителем каких-то конкретных модных теперь убеждений:

> …Волохов говорит именем правды, разума и свободы: но в этом все сходны с ним: и старые и новые люди, и консерваторы, и либералы! И только в этом. Кто же отказывался от этого в своих убеждениях? <…> У всех, самых противоположных лагерей — всегда есть общие точки соприкосновения, все ратуют во имя разума, свободы и правды… [Гончаров 1980: 127].

Автор утверждает, что намеренно взял для романа «честного, то есть искреннего человека, не глупого, с некоторой силой характера». <…> Не умышленная ложь, а его собственное искреннее заблуждение только и могли вводить в заблуждение и Веру и других» [Гончаров 1980: 129]; «он с почвы праздной теории безусловного отрицания готов перейти к действию» [Гончаров 1980: 128]. Итогом «действий» Волохова становится распространение запрещенных книг среди подростков, за что и пострадали они и их родители. А еще — «честное» поведение с Верой, за которое сам беспощадно осудит себя:

Из логики и честности, — говорило ему отрезвившееся от пьяного самолюбия сознание, — ты сделал две ширмы, чтоб укрываться за них с своей «новой силой», оставив бессильную женщину разделываться за свое и за твое увлечение, обещав ей только одно: «уйти, не унося с собой никаких “долгов”, “правил” и “обязанностей”... оставляя et нести их одну...» [Гончаров 1997–. 7: 730].

Запоздалое раскаяние Марка мучительно:

Ты не пощадил ее «честно», когда она падала в бессилии, не сладил потом «логично» с страстью, а пошел искать удовлетворения ей, поддаваясь «нечестно» отвергаемому твоим «разумом» обряду, и впереди заботливо сулил — одну разлуку! Манил за собой и... договаривался! Вот что ты сделал! — стукнул молот ему в голову еще раз [Гончаров 1997–. 7: 730].

Убеждения Платона Зыбкина также не соотнесены Островским с современными идеологическими течениями. Герой гордится тем, что «за свое образование» он «личный почетный гражданин». Платона можно было бы охарактеризовать словами Гончарова о Волохове: он «говорит именем правды, разума и свободы». Слабые отзвуки теоретизирований Волохова угадываются в словах Платона:

Всякий человек, что большой, что маленький, — это все одно, если он живет по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело и другим на пользу, — вот он и патриот своего отечества [Островский 8: 267].

Однако в герое Островского нет змеиной изворотливости и эгоизма Марка, а есть простота, которая хуже воровства. По словам Зыбкиной, «все он, как младенец, всем правду в глаза говорит». За правду герой готов постоять, подобно первым христианам за их веру: «Самому лютому зверю — льву и тому в глаза правду скажу» [Островский 8: 289]. Не постиг только Платон «правды» купеческой жизни, не обрел жизненной мудрости: «…живи не по книгам, а по нашему обыкновению, как исстари заведено» [Островский 8: 254]. По этой причине он, как и Волохов, — изгой в обществе: откровения Платона убеждают его мать, что сын ее «вышел… с повреждением в уме», Мухояров и Барабошев

в насмешку именуют его «лишним» и «лыцарем». Понимая это, Платон готов терпеть унижения из любви к Поликсене:

> Все надо мной смеются, издеваются, хозяин из меня шута сделал, мне бы давно бежать надо было; а я все на вас, на вашу красоту любовался [Островский 8: 289].

Поликсена полюбила Платона за прямодушье, честность, стойкость и, в отличие от Веры, в своем герое не обманывается. Слово «рыцарь» может быть употреблено в отношении к Платону без всякой иронии — его поведение в отношении к возлюбленной истинно рыцарское, геройское. Ни потеря места, ни возможность легко избавиться от большого долга не заставят Платона запятнать свою душу — открыть Барабошевым и Никандре имя возлюбленной. Платон готов даже отправиться в «яму», в долговую тюрьму, хотя и ему, как Николаю Шаблову из пьесы «Поздняя любовь», конечно, хорошо известно, чем может обернуться такая участь. Николай говорит о ней:

> Что у меня впереди по выходе из тюрьмы, какая карьера? Быть писарем в квартале, и то надо кланяться, чтоб пустили. Репутация моя погибла навсегда [Островский 8: 45].

Варианты пьесы свидетельствуют о том, что в авторском замысле Платон должен был быть охарактеризован более обстоятельно. Защищаясь от унижений Барабошева и Никандры, требующих назвать имя возлюбленной, он говорит: «Что я люблю душой, того не дам вам на поруганье!»; «Уж все, что есть на свете низкого, делайте, а от меня низости не дождетесь» [Островский 8: 532]. О глубине и жертвенности его чувства к Поликсене, драматизме ситуации должны были свидетельствовать и такие слова:

> А ведь я честный и с понятием человек, место мне в хорошей банкирской конторе, денег мне две тысячи рублей в год, а я здесь, промежду грубостью и невежеством, погибаю;
>
> Да вот через свою глупую любовь и попал в беду [Островский 8: 543].

Истинную твердость проявит Платон и в тот момент, когда откажется обманывать старуху Барабошеву, составлять «фальшивые балансы». Слова героя о том, что не взял бы за такой баланс и тысячи рублей, убеждают Силу Ерофеича в честности Платона, в близости себе его геройской натуры. Редкое в купеческой среде бескорыстие героя подкупит и Мавру Тарасовну:

> Слышала я, Платон, что заставляли тебя меня обманывать, фальшивые отчеты писать. <…> да ты сказал, что тысячи рублей не возьмешь [Островский 8: 303].

Вера в искренность любви Платона «призывает» бабушку поступить с молодыми людьми «по душе» — согласиться на их брак. Заметим, что и бабушка Бережкова соглашается на союз Веры и Марка из сострадания к глубине любовного чувства внучки. А. И. Журавлева пишет о Платоне:

> Островский, рисующий Платона не без юмора, очень далек от осуждения его прекраснодушия. Наивная вера Платона в силу слова и просвещения подкреплена его нравственной стойкостью, вызывающей полное уважение драматурга. Не в том дело, чье добро он бережет от расхищения… а в том, что он не позволяет сломить себя перед лицом полной житейской катастрофы, и, оберегая свою профессиональную честь, он в сущности защищает свое достоинство, да и Правду. Новое время в более широком и принципиально, сверхличном смысле [Журавлева: 17].

Будущее Платона как хозяина капиталов Барабошевых позволяет увидеть в его образе отражение исторических представлений драматурга о судьбах деловых людей в России. С прошлым русского купечества, с «самодурами Островского» в комедии связаны образы старухи Барабошевой и ее сына, Платон же олицетворяет настоящее и будущее русского капитала. Варианты пьесы свидетельствуют о стремлении автора более широко охарактеризовать представления Платона, о честности и патриотизме, судьбах русских денег. Герою принадлежали и такие слова:

> Кто человек ученый, или искусный, или художник, какой говорит завсегда правду, как есть по его науке, хорошо, честно, благородно делает

свое дело, — тот патриот своего отечества, кто богатый, хоть неученый, помогает бедным, поддерживает таланты, водится с умными людьми, ведет свою торговлю честно и благородно, тот патриот своего отечества [Островский 8: 533].

Образ Платона Зыбкина встает в один ряд с образом другого делового человека, дворянина Василькова в пьесе «Бешеные деньги», устами которого драматург говорит:

Честные расчеты и теперь современны. В практический век честным быть не только лучше, но и выгоднее. <…> Нет, вы мне поверьте, что в настоящее время плутовство — спекуляция плохая [Островский 8: 317].

Видимо, Платону Зыбкину предстоит стать одним из тех деловых людей в России в конце XIX в., которые нередко свои деньги доверяли друг другу под честное слово. Появление такого героя в пьесе укрепляет оптимизм ее финала.

И вновь возникает параллель с романом Гончарова, оптимистичный финал которого в немалой степени обусловлен появлением образа Тушина, идеального делового человека из дворянского сословия, понимающего «прелесть правды». Райский увидел в работнике Тушине «наше прочное “будущее”» [Гончаров 1997–. 7: 736]. Гончаров писал о Тушине:

Почувствовать и удержать в себе красоту природной простоты… в этом и вся его заслуга. Верить в эту простоту, быть искренним, понимать прелесть правды и жить ею, то есть иметь сердце и дорожить им… [Гончаров 1980: 135].

Известно, что уже современники высказали немало сомнений по поводу художественной и жизненной состоятельности этого героя, на что осторожный автор отвечал, что это «фигура бледная, неясная», поскольку

рисовать… трудно и, по-моему, просто нельзя с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы. Никто не знает, в какие формы деятельности и жизни отольются молодые силы юных

поколений, так как сама новая жизнь окончательно не выработала новых окрепших направлений и форм [Гончаров 1980: 135, 136].

Неопределенность представлений о будущем близка и Островскому, который свой осторожный оптимизм в отношении к «идеальному» купеческому сыну Платону Зыбкину выражает уже в его фамилии. В других же пьесах в один ряд с ним встают такие будущие «деловые люди», как дворянин Васильков («Бешеные деньги»), даже ради любви не вышедший «из расчета»; дворянин Беркутов («Волки и овцы), забывающий в своих расчетах о благородстве; дворянин Паратов, продающий себя за золотые прииски; купеческий сын Вожеватов, не понимающий «что любовью-то называется»; вчерашний мужик Дерюгин («Светит, да не греет»), мечтающий «забарствовать» в усадьбе Ренёвой, почти обманом получивший права на это имение.

Сближает роман Гончарова и пьесу Островского и *глубина драматизма ситуаций*, связанных с отношениями молодого и старшего поколений. После «падения» Вера отчаивается получить прощение «безгрешной» бабушки: «Бабушка нейдет! бабушка не любит! бабушка не простит!» [Гончаров 1997–. 7: 673]. Понимание и прощение героиня получает благодаря духовному прозрению, запоздалому раскаянию Татьяны Марковны. Молодые герои Островского к концу третьего действия оказываются в ситуации, выход из которой — разбитое сердце, самоубийство или нищенство. «Все вы у меня отняли и убили меня совсем» [Островский 8: 293], — говорит Платон Барабошевой. Он, как и Поликсена, не надеется на бабушку: «…только от бабушки никакого благородства ждать нельзя: она беспременно подлость какую-нибудь выдумает» [Островский 8: 290]. Однако и в пьесе действие разворачивается вопреки ожиданиям героев, и в ней сыграет роль «встреча» Мавры Тарасовны со своим прежним «грехом», в котором она было «и каяться перестала» [Островский VIII: 298].

На что рассчитывала Филицата, назвавшая Силу Ерофеича «колдуном» и призвавшая его спасти от несчастья Платона и Поликсену? Умной сердцем Филицате понятны и близки лучшие качества души старого солдата. Помнит она и о давней любви к Грознову, приверженности правде и добру своей хозяйки. Неожиданная встреча бывших возлюбленных подтверждает правоту старой няньки. Появление Грознова для Мавры Тарасовны подобно раскату грома. С ним связано преследу-

ющее ее воспоминание о страшной клятве, долгие годы «душившей» ее «петлей на шее», по которой она «всем обязана» Силе Ерофеичу. Много лет она трепетала перед его именем, уверила себя в его гибели: «Никак нельзя ему живым быть, потому я уж лет двадцать за упокой его души подаю: так нешто может это человек выдержать» [Островский 8: 298]. И потому — первая мысль героини: «…не окаянный ли ты, не за душой ли моей пришел?» [Островский 8: 298].

Старуха Барабошева боится разорения и огласки позорной для нее добрачной любовной связи, называет Грознова «погубителем» и «варваром». Но случается неожиданное, обернувшееся для нее душевным потрясением. Разумный и многоопытный Сила Ерофеич начинает диалог с возлюбленной с того, что посмеется над ней, запугивая непомерными требованиями в следовании страшной клятве, а затем уязвит ее гордыню, неожиданно посочувствовав ее старости и немощности, о которых она и не задумывалась. Но вдруг с предельной искренностью, простотой и истинным геройством он обнажит свою душу: не окаянный, не погубитель и не варвар перед ней, но «ветхий старичок», явившийся со слезами просить: «Угол мне нужен, век доживать; угол — где-нибудь в сторожке, подле конуры собачей. <…> Ты пшеничная… а я аржаной — я на дворе» [Островский 8: 299–300]. Сквозящая в этом признании душевная открытость и беззащитность, немощность много страдавшего, в прошлом грозного воина оказываются сильнее всяких пушек. Любящее сердце героя находит путь к сердцу Мавры Тарасовны: «утирая слезы», называет она Грознова «миленьким»: «Ах ты, миленький, миленький!» [Островский 8: 299]. И это уже не форма обращения, принятая Барабошевой в отношении к окружающим и часто звучащая как насмешка. Глубоким состраданием проникается к Грознову Мавра Тарасовна, «с чувством» именующая его «сирота горькая». Перед неизбежной правдой-истиной, объединяющей ее, тоже немолодую и несчастливую женщину, с бывшим возлюбленным, пала гордыня героини, в ее словах — искреннее чувство, а в поведении в продолжении последующего диалога — послушание и смирение. В русской душе Мавры Тарасовны тяга к правде и добру одержала верх над недалеким умом, расчетливостью и лживыми амбициями, сердце героини оказалось богаче и горячее, чем самой ей думалось. Душевному прозрению героини помогает «случай», который, по словам Лебедева, «справедлив, разумен, мудр. За ним скрывается дыхание высшей правды, через него открывается человеку высшая совесть» [Лебедев: 197].

В комический план произошедшее переводит тот факт, что «случай» этот подстроен Филицатой. Она же не без улыбки удивляется содеянному: «Какую силу сломили! Ее и пушкой-то не прошибешь, а я вот нашла на нее грозу» [Островский 8: 301]. Островский намеренно играет словами, рифмуя имя Силы Ерофеича со словом «сила», а фамилию Грознова со словом «гроза». Порядок, любовь и уважение в доме Барабошевых, душевный покой Филицаты и Мавры Тарасовны, сохранность ее капитала, счастье Поликсены и Платона, собственное безбедное существование устраиваются благодаря житейской мудрости Силы Ерофеича и Филицаты. «Счастьем» герои назовут торжество правды-справедливости, жизнь «по душе». Такое счастье и имеет в виду Мавра Тарасовна, когда в финале говорит Платону: «Правда — хорошо, а счастье лучше».

Неожиданный поворот сюжета в пьесе «Правда — хорошо, а счастье лучше» исследователи объяснят по преимуществу Божьей волей. Г. В. Мосалева пишет:

> В пьесе отчетливо выражается мысль о непостижимости Милости Божией, когда именно по воле Божией преодолеваются все препятствия и устраиваются счастливые человеческие пути. Милость в этом случае и оказывается Правдой Божией, возвышаясь над частными человеческими правдами [Мосалева: 224].

Согласен с Мосалевой и Н. В. Капустин, почти уравнивающий понятие Божья воля с характерным для Островского «доверием к жизни»:

> Божья воля в органическом соединении с силой природно-естественной как раз и направляет внешне случайные человеческие действия [Капустин: 22, 24].

Не отвергая мнений исследователей, уповающих на Божью волю, каковой, конечно, не мог игнорировать русский православный писатель, имеющий в виду того Бога, который живет в душах его героев, заметим, что в финале комедии *отсутствует непосредственная авторская апелляция к силам небесным или дьявольским*. Согласимся с мнением Н. А. Шалимовой:

> В пространстве своего театра Островский воссоздает *жизнь души, а не борения духа*. Пьеса эта о тайнах душ и сердец русских людей, способных *чувствовать и сочувствовать* — любить, жалеть, понимать, сопечаловаться и сорадоваться (Курсив автора. — *Н. Е.*) [Шалимова: 22].

Не умом сильны герои Гончарова и Островского, а горячим, любящим сердцем, в этом их счастье. Эгоистичный и изворотливый в рассуждениях о любви, холодный сердцем Марк Волохов отвергнут Верой. Гончаров желал бы для нее любящего без рассуждений, доброго и правдивого, «русского богатыря» Ивана Ивановича Тушина. Тайны сердца Татьяны Марковны и Тита Никоныча — в их многолетней верности друг другу, во взаимном любовании и молчаливом поклонении чистоте многие годы сбереженного чувства. Тайна сердца бабушки Бережковой — в осознании собственной греховности, в неприятии Марка и одновременно жалости, доброты к нему, в согласии на брак с ним Веры. Тайна сердца Веры — в неожиданном отказе от этого брака. Роман и заканчивается размышлениями о доверии бабушки к сердцу Веры, оно и есть — залог ее будущего счастья:

> Она рассчитывала на покорность самого сердца: ей казалось невозможным, любя Ивана Ивановича как человека, как друга, не полюбить его как мужа… [Гончаров 1997–. 7: 759].

О такой же вере Райский шепчет Тушину при прощании. Заметим, что логика развития образа этого героя в романе построена на неожиданных «извивах и разворотах» его сердечных влечений и увлечений. Об одной из открывшихся ему самому тайн он скажет при отъезде в Италию:

> Сердце мое приютилось здесь: я люблю всех вас — вы моя единственная, неизменная семья: другой не будет! [Гончаров 1997–. 7: 679].

Внезапные повороты в судьбах многих героев Островского также мотивированы тайнами их сердец, силой характеров, глубиной переворотов в душах, свершающихся в пользу выбора истинного пути к счастью — правды как справедливости и добра. В этом причина кажущихся критикам «неожиданными» финальных «счастливых» пере-

мен в судьбах Дуни Русаковой и Вани Бородкина («Не в свои сани не садись»), Любы Торцовой и Мити («Бедность не порок»), Аннушки и Миловидова («На бойком месте»), Параши и Гаврилы («Горячее сердце»), Аксюши и Петра («Лес»), Агнички и Ипполита («Не всё коту масленица»), Людмилы и Николая («Поздняя любовь») и др. Правду и добро выбирают Ваня Бородкин, поверивший в чистоту возлюбленной, Гордей Торцов, возвысившийся сердцем над собственной гордыней, Миловидов, сбросивший с глаз пелену очарования лживой Евгении, Параша Куролепова, разуверившаяся в «геройстве» Васи, Несчастливцев, не опустившийся до мелочного денежного расчета, Ипполит, открывший в себе истинное «геройство», Николай Шаблов, поверивший в искренность и силу самоотверженного чувства Людмилы. Подобный же переворот случается и в душе Мавры Тарасовны, внявшей призыву Филицаты: «Вспомни молодость-то, так сама внучку-то пожалеешь» [Островский 8: 298]. Не устояло ее сердце перед «правдой» и «счастьем» собственной молодости в лице Грознова, перед правдой и геройством, залогами счастья младенчески искреннего, прямодушного Платона и любящей Поликсены.

Обращение к теме «А. Н. Островский и И. А. Гончаров» позволяет говорить о взаимной заинтересованности прозаика и драматурга творчеством друг друга и сделать выводы о том, что в пьесе «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островский на свой лад «перерабатывал» сюжеты и образы эпического произведения. В характеристиках героев, в построении сюжетных ситуаций в романе Гончарова и пьесе Островского открывается родственность и различия в нравственной позиции двух русских писателей, сходство в понимании ими жизненной ситуации, общественных устремлений в 1860–1870-е гг.

Список литературы

Источники

Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 1997–.

Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1980. 560 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 25. Л.: Наука, 1983. 470 с.

Островский А. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 18 т. Кострома: Костромаиздат, 2018–.

Исследования

Андреева В. Г. О национальном своеобразии русского романа второй половины XIX века. Кострома: Костромской государственный университет, 2016. 492 с.

Гришунин А. Л. А. Н. Островский и А. С. Грибоедов // Наследие Островского и советская культура. М.: Наука, 1974. С. 77–92.

Журавлева А. И. «Правда — хорошо, а счастье лучше» // Литература в школе. 1998. № 3. С. 12–18.

Ермолаева Н. Л. А. Н. Островский и И. А. Гончаров // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 1. С. 27–31.

Ермолаева Н. Л. Гончаров Иван Александрович // А. Н. Островский: Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Шуйский государственный педагогический университет, 2012. С. 110–112.

Ермолаева Н. Л. Петербург, Москва, провинция в творчестве А. Н. Островского и И. А. Гончарова // Два века русской классики. 2019. Т. 1, № 2. С. 144–173. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2019-1-2-144-173

Капустин Н. В. Неслучайная случайность в комедии А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» // Вестник Костромского университета. 2023. Т. 29, № S. С. 20–25. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023- 29-S-20-25

Купцова О. Н. «В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского и традиция «комедии воспитания» // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Шуя: Шуйский государственный педагогический университет, 2010. Вып. 3. С. 94–107.

Купцова О. Н. Еще раз об Островском и Дюканже // Щелыковские чтения. Творческое наследие А. Н. Островского: бытие во времени. Кострома: Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А. Н. Островского «Щелыково», 2004. С. 145–158.

Купцова О. Н. «Пучина»: «Семнадцать лет, или жизнь семейного человека» (мелодрама в IV действиях) // Щелыковские чтения. А. Н. Островский в современном мире. Кострома: Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А. Н. Островского «Щелыково», 2003. С. 214–235.

Купцова О. Н. Роли Геннадия Несчастливцева: Шекспир, Шиллер, Сервантес // Памяти Анны Ивановны Журавлёвой. Сборник статей. М.: Три квадрата, 2012. С. 443–463.

Лебедев Ю. В. Православная традиция в русской литературе XIX века. Сб. науч. статей. Кострома: Костромской государственный университет, 2010. 428 с.

Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие (XIX – начало XX века). Л.: Наука, 1983. 269 с.

Миловзорова М. А. Пьесы А. Н. Островского и Дюма-сына: структурно-типологический аспект // Щелыковские чтения. А. Н. Островский в современном мире. Кострома: Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А. Н. Островского «Щелыково», 2003. С. 235–244.

Мосалева Г. В. Непрочитанный А. Н. Островский: поэт иконной России. Ижевск: Удмуртский университет, 2014. 295 с.

Фомичев С. А. «Горе от ума» в наследии Островского // А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л.: Наука, 1974. С. 7–27.

Хромова И. А. Интерпретационный потенциал заглавия комедии А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» // Лингвокультурные универсалии в мировом пространстве. Воронеж: Воронежский государственный технический университет, 2021. С. 249–253.

References

Andreeva, V. G. *O natsional'nom svoeobrazii russkogo romana vtoroi poloviny XIX veka* [*On National Specificity of Russian Novel of the Second Half of the 19th Century*]. Kostroma, Kostroma State University Publ., 2016. 492 p. (In Russ.)

Grishunin, A. L. "A. N. Ostrovskii i A. S. Griboedov" ["A. N. Ostrovskii and A. S. Griboedov"]. *Nasledie Ostrovskogo i sovetskaia kul'tura* [*Ostrovsky's Heritage and the Soviet Culture*]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 77–92. (In Russ.)

Zhuravleva, A. I. "'Pravda — khorosho, a schast'e luchshe'." ["'Truth is Good, but Happiness is Better'."]. *Literatura v shkole*, no. 3, 1998, pp. 12–18. (In Russ.)

Ermolaeva, N. L. "A. N. Ostrovskii i I. A. Goncharov" ["A. N. Ostrovskii and I. A. Goncharov"]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Filologiia. Zhurnalistika*, no. 1, 2014, pp. 27–31. (In Russ.)

Ermolaeva, N. L. "Goncharov Ivan Aleksandrovich" ["Goncharov Ivan Aleksandrovich"]. *A. N. Ostrovskii: Entsiklopediia* [*A. N. Ostrovskii: Encyclopedia*], ed. by I. A. Ovchinina. Kostroma, Kostromaizdat Publ., Shuia, Shuia State Pedagogical University Publ., 2012, pp. 110–112. (In Russ.)

Ermolaeva, N. L. "Peterburg, Moskva, provintsiia v tvorchestve A. N. Ostrovskogo i I. A. Goncharova" ["Saint-Petersburg, Moscow, Province in the Creative Work of I. A. Goncharov and A. N. Ostrovsky"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 1, no. 2, 2019, pp. 144–173. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2019-1-2-144-173 (In Russ.)

Kapustin, N. V. "Nesluchainaia sluchainost' v komedii A. N. Ostrovskogo 'Pravda — khorosho, a schast'e luchshe'." ["About Non-random Chance in the Comedy of A. N. Ostrovsky 'Truth is Good, but Happiness is Better'."]. *Vestnik of Kostroma State University*, vol. 29, no. S, 2023, pp. 20–25. (In Russ.). https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-S-20-25

Kuptsova, O. N. "'V chuzhom piru pokhmel'e' A. N. Ostrovskogo i traditsiia 'komedii vospitaniia'." ["'Hungover in Someone else's Feast" by A. N. Ostrovsky and the Tradition of "The Comedy of Education'."]. *A. N. Ostrovskii. Materialy i issledovaniia. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 3* [*A. N. Ostrovskii. Materials and Research. Collection of Scientific Papers. Issue 3*]. Shuia, Shuia State Pedagogical University Publ., 2010, pp. 94–107. (In Russ.)

Kuptsova, O. N. "Eshche raz ob Ostrovskom i Diukanzhe" [One More Time about A. N. Ostrovsky and Diukanzh"]. *Shchelykovskie chteniia. Tvorcheskoe nasledie A. N. Ostrovskogo: bytie vo vremeni. Sbornik statei* [*Readings at Shchelykovo. Creative Heritage of A. N. Ostrovsky in the Course of Time. Collection of Articles*]. Kostroma, State

Memorial and Natural Museum-Reserve of A. N. Ostrovsky "Shchelykovo Publ.", 2004, pp. 145–158. (In Russ.)

Kuptsova, O. N. "'Puchina': 'Semnadtsat' let, ili zhizn' semeinogo cheloveka' (melodrama v IV deistviiakh)" ["'The Deep': 'Seventeen Years or the Life of a Family Man' (Melodrama in 4 Acts)"]. *Shchelykovskie chteniia. A. N. Ostrovskii v sovremennom mire. Sbornik statei* [*Readings at Shchelykovo. A. N. Ostrovsky in the Modern World. Collection of Articles*]. Kostroma, State Memorial and Natural Museum-Reserve of A. N. Ostrovsky "Shchelykovo" Publ., 2003, pp. 214–235. (In Russ.)

Kuptsova, O. N. "Roli Gennadiia Neschastlivtseva: Shekspir, Shiller, Servantes" ["The Roles of Gennadii Neschastlivtsev: Shakespeare, Shiller, Cervantes"]. *Pamiati Anny Ivanovny Zhuravlevoi. Sbornik statei* [*In Memoriam of Anna Ivanovna Zhuravleva. Collection of Articles*]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2012, pp. 443–463. (In Russ.)

Lebedev, Iu. V. *Pravoslavnaia traditsiia v russkoi literature XIX veka* [*Orthodox Tradition in the Russian Literature of the 19th Century*]. Kostroma, Kostroma State University Publ., 2010. 428 p. (In Russ.)

Meshcheriakov, V. P. *A. S. Griboedov. Literaturnoe okruzhenie i vospriiatie (XIX — nachalo XX veka)* [*A. S. Griboedov. Literary Surroundings and Perception (19th — early 20th century)*]. Leningrad, Nauka Publ., 1983. 269 p. (In Russ.)

Milovzorova, M. A. "P'esy A. N. Ostrovskogo i Diuma-syna: strukturno-tipologicheskii aspect" ["The Plays of A. N. Ostrovsky and Dumas fils: A Structural and Typological Aspect"]. *Shchelykovskie chteniia. A. N. Ostrovskii v sovremennom mire. Sbornik statei* [*Readings at Shchelykovo. A. N. Ostrovsky in the Modern World. Collection of Articles*]. Kostroma, State Memorial and Natural Museum-Reserve of A. N. Ostrovsky "Shchelykovo" Publ., 2003, pp. 235–244. (In Russ.)

Mosaleva, G. V. *Neprochitannyi A. N. Ostrovskii: poet ikonnoi Rossii* [*The Unread A. N. Ostrovsky: The Poet of the Icon-Russia*]. Izhevsk, Udmurt State University Publ., 2014. 295 p. (In Russ.)

Fomichev, S. A. "'Gore ot uma' v nasledii Ostrovskogo" ["'Woe from Wit' in Ostrovsky's Heritage"]. *A. N. Ostrovskii i literaturno-teatral'noe dvizhenie XIX–XX vekov* [*A. N. Ostrovsky and the Literary and Theatre Movement of the 19th–20th Centuries*]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 7–27. (In Russ.)

Khromova, I. A. "Interpretatsionnyi potentsial zaglaviia komedii A. N. Ostrovskogo 'Pravda — khorosho, a schast'e luchshe'." ["The Interpretational Potential of the Title of the Ostrovsky's Comedy 'Truth is Good, but Happiness is Better'."]. *Lingvokul'turnye universalii v mirovom prostranstve*. [*Linguocultural Universals in the World Space*]. Voronezh, Voronezh State Technical University Publ., 2021, pp. 249–253. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-284-303
https://elibrary.ru/VQDQFR
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. И. Б. Павлова
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва. Россия

Жанр проповеди и его трактовка в «Христовой ночи» и «Рождественской сказке» М. Е. Салтыкова-Щедрина

Аннотация: Статья посвящена эстетическому, жанровому своеобразию «Христовой ночи» и «Рождественской сказки», созданных сатириком, социальным моралистом Салтыковым-Щедриным в 1880-е гг. В художественно-публицистическом творчестве писателя всегда были активны просветительские, учительные тенденции, что ярко проявилось в этих произведениях. Автором были использованы средства поэтики, выработанные риторикой и гомилетикой. «Христова ночь» и «Рождественская сказка» ориентированы на активное общение автора с читателем, писатель преследует назидательную, агитационную цель. В них отразились социально-этические идеалы, воплощенные в аллегорических образах Стыда, Совести, Правды. Салтыков-Щедрин во многом опирается на текст Нового Завета, на стиль, лексику, морфологию, синтаксис и композиционную организацию православной проповеди. Использованные изобразительные средства рассматриваются автором с точки зрения их убеждающего воздействия. Однако налицо и принципиальные несовпадения литературной проповеди с церковной, обусловленные мировоззрением писателя, сформировавшимся под влиянием евангельского этизма, демократических идей 1840–1860-х гг., утопического социализма.

Ключевые слова: М. Е. Салтыков-Щедрин, проповедь, притча, риторика, гомилетика, социально-моралистический пафос, просветительство, скептицизм

Информация об авторе*:* Ирина Борисовна Павлова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0006-0156

E-mail: antologia1@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию*:* 21.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами*:* 30.01.2026

Дата публикации статьи*:* 25.06.2026

Для цитирования*: Павлова И. Б.* Жанр проповеди и его трактовка в «Христовой ночи» и «Рождественской сказке» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 284–303. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-284-303

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 284–303. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 284–303. ISSN 2686-7494

Research Article

2026. Irina B. Pavlova
A. M. Gorky institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

The Genre of the Sermon and its Interpretation in "Christ's Night" and "The Christmas Tale" by M. E. Saltykov-Shchedrin

Abstract: The article is devoted to the aesthetic and genre originality of "Christ's Night" and "The Christmas Tale" created by the satirist and social moralist Saltykov-Shchedrin in the 1880s. Educational and didactic tendencies have always been prominent in the writer's artistic and journalistic works, and they are clearly manifested in these works. The author used poetic means developed by rhetoric and homiletics. "Christ's Night" and "The Christmas Tale" are designed for active communication between the author and the reader; the writer pursues an edifying and agitational goal. They reflect the social and ethical ideals embodied in the allegorical images of Shame, Conscience, and Truth. Saltykov-Shchedrin relies heavily on the text of the New Testament, as well as on the style, vocabulary, morphology, syntax, and compositional organization of the Orthodox sermon. The author examines the figurative means used from the perspective of their persuasive effect. However, there are also fundamental discrepancies between the literary sermon and the church sermon, conditioned by the writer's worldview, formed under the influence of evangelical ethicism, the democratic ideas of the 1840s–1860s, and utopian socialism.

Key words: M. E. Saltykov-Shchedrin, sermon, parable, rhetoric, homiletics, socio-moralistic stance, enlightenment, skepticism

Information about the author: Irina B. Pavlova, DSc in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0006-0156
E-mail: antologia1@yandex.ru

Received: November 21, 2025
Approved after reviewing: January 30, 2026
Published: June 25, 2026
For citation: Pavlova, I. B. "The Genre of the Sermon and its Interpretation in ʻChrist's Night' and ʻThe Christmas Tale' by M. E. Saltykov-Shchedrin." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 284–303. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-284-303

Жанровое своеобразие творчества Салтыкова-Щедрина привлекало пристальное внимание литературоведов. По словам академика А. С. Бушмина, жанровая природа его произведений сложна, живет в постоянном движении, смещении установившихся границ, характеризуется стремлением к подвижным формам, как и сама изображаемая писателем действительность [Бушмин: 67]. Что касается поэтики православной проповеди, в том числе и современной, то интерес к ней заметно возрос в гуманитарных исследованиях последних десятилетий.

Характеризуя натуру Салтыкова-Щедрина, следует подчеркнуть, что ему была присуща этическая требовательность к человеческой личности, стремление социально воспитывать, назидать. На его духовное, идейное формирование оказали влияние евангельский этизм, французский утопический социализм, демократические идеи 1840–1860-х гг. Писатель по праву считается общественным моралистом, просветителем. Во многих произведениях художника-сатирика сильны проповеднические, учительные тенденции, не менее ярко проявляется в них и риторическое начало[1]. В Салтыкове–Щедрине никогда не угасала просветительская вера в способность слова пересоздать мир, хотя она подвергалась суровым испытаниям действительностью.

Художник глубоко национальный, Салтыков-Щедрин видел свою миссию в общественном служении, подобно многим предшественникам и современникам исповедовал облагораживающую, созидательную силу реалистического искусства:

[1] См.: *Хазагеров Г. Г., Мироненко М. Н.* Риторическое в поэтике М. Е. Салтыкова–Щедрина. Однако внимание авторов сосредоточено на антириторике, т. е. ложной риторике, изоморфной объекту сатиры, которую Салтыков-Щедрин разоблачает, доводя ее положения до абсурда.

> Требование от литературы чего-то большего, чем литература, приписывание ей той роли, которая находится в области нравственных ценностей, веры и совести, было закреплено Гоголем <…>. И характерно, что те, кто спорили с Гоголем, фактически исходили из той же предпосылки о высшей роли писателя. <…> Толстой, захваченный в конце жизни пафосом разоблачения искусства, сердито писал, что «Гоголь приписывает искусству не свойственное ему значение», не замечая при этом, что он сам как прямой ученик Гоголя видит в писателе в первую очередь проповедника и ставит культурную ценность искусства в зависимость от его моральной ценности [Лотман: 123].

Салтыков-Щедрин подчеркивал, что для действенности сатиры, достижения ею цели «надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало» [Салтыков-Щедрин 5: 430].

Особое значение для творчества художника-сатирика имело православие. Он не был религиозен в общепринятом смысле этого слова. Однако начала веры, заложенные в детстве, даже в той степени и форме, о которых повествует хроника «Пошехонская старина», оказали бесспорное влияние на строй его мышления, понятия о добре и зле, может быть более значительное, чем ему представлялось. Писатель обладал развитым нравственным чувством, остро отзывающимся на социальную несправедливость, трезвым умом, любил родину и русский народ. Евангельские идеалы и национальное сознание — тема, которой Салтыков-Щедрин касался в своих произведениях разных лет, начиная с «Губернских очерков».

Существует несколько точек зрения, согласно которым писатель облекал свои нравственные идеи в религиозную форму. Так, по мнению автора монографии «Салтыков-Щедрин и народническая демократия» В. А. Мыслякова, писатель-сатирик хорошо понимал и брал в расчет «своеобразную “религиозность” народников-подвижников» [Мысляков: 195]:

> …та глубочайшая преданность идее общественной справедливости и готовность «пострадать» за нее, та неугасимая вера в торжество социалистического идеала, то самозабвенное служение «ближнему», то восторженное

> отречение «от мира сего», которые у них наблюдались, неизбежно вызывали в сознании современников всевозможные параллели с эпохой первых христиан, «подсказывали» литераторам прямое обращение к библейской символике и стилистике [Мысляков: 195–196].

Следует добавить, что подобные тенденции в творчестве Салтыкова-Щедрина живо проявились в период активной деятельности народников и сохранились в дальнейшем.

По мнению М. А. Алякринской, писатель пытался внушить своим читателям систему определенных этических ценностей, передать собственную веру в разумные и нравственные основания жизни:

> …риторичность, ярко выраженный морализм и известная назидательность роднят тип критического повествования Салтыкова с типом проповеднической литературы [Алякринская: 16].

Хотя эти выводы относятся к особенностям литературной критики сатирика, но они присущи всему его творчеству, в котором слиты художественное и публицистическое.

Как отметила автор В. Б. Королева, «…“этизм сознания” обусловливает целостный проповеднический характер его творческой деятельности» [Королева: 216]. Исследовательница подчеркнула, что «стремление к модификации жанров у Салтыкова заметно с первых литературно-художественных опытов» [Королева: 216].

В православной гомилетике принято четырехчастное построение проповеди: вступление, подготовляющее паству к предлагаемой ей теме, изложение, цель которого обоснование главной мысли проповеди, раскрытие ее существа, нравственное приложение, содержащее выводы, имеющие практический характер и непосредственное отношение к духовной жизни слушателей, и заключение, которое вместе со вступлением является «своеобразным обрамлением проповеди и несет определенную логико-психологическую нагрузку — служит завершением выступления проповедника» [архиеп. Феодосий: 184].

Передавая в «Христовой ночи» обращение Спасителя к народу, а в «Рождественской сказке» — сельского священника к прихожанам в праздник Рождества, художник во многом опирался на текст Нового Завета, на стиль, лексику, морфологию, синтаксис православной про-

поведи, ее коммуникативные установки. Тема проповедей обозначена в заглавиях произведений. Вступление к одной из «сказок» связано с приближением праздника Воскресения, к другой — с наступившим Рождеством. При этом трактовка главной мысли проповеди (изложение), нравственные выводы (нравственное приложение), ее структурно-композиционная организация обусловлены авторской волей. В первом произведении слова Спасителя перемежаются речью условного повествователя, который направляет внимание читателя на развертывающиеся события.

«Христову ночь», имеющую подзаголовок «*Предание*», написанную Салтыковым-Щедриным на закате жизни (сентябрь 1886), художник предназначал к Пасхальным дням, но не успел закончить. По наблюдению академика А. С. Бушмина, в ней соединяются притчевое и проповедническое начала. Притча является дидактико-аллегорическим жанром, тяготеет к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка, с чем связана возвышенная топика [Аверинцев: 362]. В данном случае она органически связана с проповедью, дидактическим произведением ораторского типа, «содержащим этические требования (обычно с религиозной окраской) и понуждающим слушателя к эмоциональному восприятию этих требований» [Аверинцев: 363]. Проповедь — один из важнейших устных и письменных церковно-религиозных жанров.

Подзаголовок произведения указывает на фольклорную традицию, хотя ни в композиции, ни в сюжете не повторяются традиционные фольклорные схемы, образность «Христовой ночи» другого порядка. Салтыков-Щедрин избирает для темы своей притчи-проповеди важнейшее событие в истории человечества: Воскресение Спасителя. Проповедь предваряет пронзительно горькая русская пейзажная картина, типичная для творчества сатирика. Ее отличительные признаки: безмолвие, холод, темнота, оцепенение, печать заброшенности. Возникает впечатление жизни, еле тлеющей, задавленной злом. Вдруг раздается гудение полночных колоколов, и окрестность оживает. По дороге потянулись серые, замученные нищетою люди. Свое смирение и воздыхания — вот, что они несли Воскресшему Богу. За ними шли богатые, благополучные, самодовольные со своими мечтами. Неожиданно наступило торжественное молчание:

> Глубокая тайна почуялась в этом внезапном перерыве начавшегося движения, — как будто за наступившим молчанием надвигалось чудо, долженствующее вдохнуть жизнь и возрождение. И точно: не успел еще заалеть восток, как желанное чудо совершилось. Воскрес поруганный и распятый Бог! воскрес Бог, к Которому искони огорченные и недугующие сердца вопиют: «Господи поспешай!» [Салтыков-Щедрин 16.1: 206].

Таинственный перерыв — своего рода отмена относительных законов земного бытия. Чудо Пасхальной ночи открывает людям новую реальность. Проповедь, произнесенная, согласно художественному замыслу, Самим Спасителем, это обращение вечности к людям, горнего к дольнему, к страждущему человечеству, которому даются обетования. Слова Христа будят человеческую душу, совесть, вселяют надежду, подводят людей к осознанию цели жизни, указывают путь преодоления греховности. Одно из принципиальных положений этой проповеди:

> Люби Бога и люби ближнего, как самого себя — вот эта правда, во всей ее ясности и простоте, и она наиболее доступна не богословам и начетчикам, а именно вам, простым и удрученным сердцам [Салтыков-Щедрин 16.1: 208].

Христос благословляет природу, пробуждающуюся при Его Воскресении, создания, населяющие землю, обращается ко всему миру, в первую очередь, к людям с истерзанными сердцами и поникшими долу головами, своему долготерпеливому воинству, которому вера помогает нести бремя жизни, и смотрит на них с великой скорбью. Чтобы подчеркнуть тяжесть земной юдоли и безропотность смиренных, замученных нищетою людей, проводится параллель между их страданиями и голгофскими муками. Искупитель говорит о Своей победе над смертью, обещает обездоленным, что обязательно «пробьет этот желанный час, и явится свет, которого не победит тьма. И вы свергнете с себя иго тоски, горя и нужды, которое удручает вас» [Салтыков-Щедрин 16.1: 208]. Христос дарует возможность спасения через нравственные страдания и богатым, алчным, жестоким правителям, неправедным судьям, лицемерам и даже душегубцам. «Этот путь, — говорит Он, — суд вашей собственной совести» [Салтыков-Щедрин 16.1: 209].

Речь Спасителя передана прозой, приближающейся к ритмической. Художник стремится к тому, чтобы она звучала торжественно и проникновенно. Важную стилеобразующую роль играют аллюзии на Евангелие, в некоторых случаях Салтыков-Щедрин прибегает к прямому цитированию. Приведем примеры:

Благословение Спасителем природы и людей: «Мир вам!» — приветствие Христом учеников: «мир вам!» (Ин. 20, 19, 26).

«…и вы свергнете с себя иго тоски, горя и нужды, которое удручает вас» — слова из Нагорной проповеди: «Блаженны нищие духом, <…> плачущие, <…> кроткие, <…> алчущие и жаждущие правды» (Мф. 5, 3).

«Я разорвал узы смерти…» — слова Христа о Его победе над смертью и грехом: «…но мужайтесь, Я победил мир» (Ин. 16, 33).

«…и явится свет, которого не победит тьма», «…слово Мое — истина!» — «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1, 5); «слово Мое есть истина» (Ин. 8, 31).

«Вы — люди века сего и духом века своего руководитесь. ~ Но говорю вам: придет время — и недалеко оно, — когда мечтания ваши рассеятся» — восьмикратное обличение, произнесенное Христом: «Горе вам, фарисеи, лицемеры» (Мф. 23, 13–16, 23, 25, 27, 29).

Упоминаются такие евангельские реалии, как Гефсиманский сад, Голгофа, метафора «чаша скорби», которую Христу пришлось испить, использован фразеологический оборот «скрежет зубовный» (Мф. 22, 13).

Экспрессивность проповеди в «Христовой ночи» усиливают синтаксические параллелизмы: «Я разорвал узы смерти, чтобы прийти к вам, слуги мои верные, сострадальцы мои дорогие! Я всегда и на всяком месте с вами, и везде, где пролита ваша кровь, — тут же пролита и моя кровь вместе с вашею» [Салтыков-Щедрин 16.1: 207][1]; многократный повтор слов Спасителя «Мир вам!». Эти выразительные средства помогают задавать ритм.

В проповеди сделан акцент на освобождение от гнета зла, обещанное страждущему человечеству. У Салтыкова-Щедрина, лите-

[1] Салтыков-Щедрин использовал синтаксические параллелизмы как риторический стилевой прием, эмфазу уже в цикле «Губернские очерки» в очерке «Христос воскрес!».

ратора-демократа, испытывающего живую боль за людей, алчущих и жаждущих правды, загубленных нуждою, не могли не найти отклик евангельские слова любви и сострадания ко всем обиженным, бесправным, обетование, что Бог сотрет с их лица всякую слезу (Откр. 21, 4). Чаяния художника-сатирика связаны с освобождением труждающихся и обремененных от страданий, с гармоничным и справедливым устроением жизни человеческого общества. Грядущее принесет торжество желанного освобождения для одних: «…и как некогда с высот Голгофы благословлял вас на стяжание душ ваших, так и теперь благословляю на новую жизнь в царстве света, добра и правды», — и праведный суд для других: «Она (совесть — *ред.*) раскроет перед вами ваше прошлое во всей его наготе. Она вызовет тени погубленных вами и поставит их на страже у изголовий ваших» [Салтыков-Щедрин 16.1: 209].

Что касается концовки, то она в «Христовой ночи» содержательно и композиционно находится в противоречии с христианскими догматами и с жанром проповеди, хотя коммуникативное начало в ней очень активно. В мрачном описании происшедшего с предателем Иудой Салтыков-Щедрин опирается на слова из Евангелия от Матфея (Мф. 27, 3–6) и из Деяний апостолов: «…но приобрел землю неправедною мздою, и когда низринулся, расселось чрево его, и выпали все внутренности его…» (Деян. 1, 18). Писатель по-своему развивает этот сюжет. Так, Иуда возвращен к жизни и обречен на презренное существование, приговор ему гласит: «Живи, проклятый!» Путь спасения для него закрыт навсегда. В этой части текста присутствуют своеобразные реминисценции-отсылки к евангельским сюжетам и образности, которые, видимо, привлекли автора своей выразительностью, но были переосмыслены им. Следует заметить, что с точки зрения ортодоксально православной, богословско-догматической, это переосмысление, как и произнесенный Иуде приговор, едва ли могут быть признаны корректными, приемлемыми. Укажем ряд подобных случаев:

«Ты будешь умолять о хлебе — и тебе подадут камень, ты будешь жаждать — и тебе подадут сосуд, наполненный кровью преданного тобой» *вместо* «Какой из вас отец, *когда* сын попросит у него хлеба, подаст ему камень?» (Лк. 11, 11).

«Камни, по которым ты пойдешь, будут вопиять…» *вместо*: «…сказываю вам, что если они умолкнут, то камни возопиют» (Лк. 19, 40).

В концовке тоже активны синтаксические параллелизмы, подчеркивающие в данном случае глубину падения Иуды: «Ты проклят Богом и людьми», «Ты не убил друга, а <…> предал на казнь и поругание», «Ты будешь ходить из града в град», «Ты будешь стучаться в двери», «ты будешь умолять о хлебе», «ты будешь жаждать», «Ты будешь плакать», «Ты будешь искать смерти», «ты обретешь друга и предашь его», «Ты получишь способность творить добро, но добро это отравит души облагодетельствованных тобой», «И будешь ты ходить из века в век с неусыпающим червем в сердце, с погубленною душою». Эту же функцию выполняют повторяющиеся выражения, клеймящие злочестивого ученика: «Предатель, будь проклят!», «Будь проклят, предатель!», «…будь проклят и ты, и все дела твои!» «Живи, проклятый!».

Как известно, Л. Н. Толстой (возможно не без участия В. Г. Черткова) не счел возможным напечатать в издательстве «Посредник» «Христову ночь» из-за ее «нехристианского конца». Та часть произведения, которая относится к приговору Иуде, действительно не имеет ничего общего со Священным Писанием и Преданием, не согласуется с основными положениями христианства. Автор сознательно отступает от новозаветного материала и сюжетно-композиционных законов жанра. Это уже не заключение религиозной проповеди, а обличительная речь, исполненная социально-моралистического пафоса.

Салтыков-Щедрин с помощью такого сюжетного хода бичует зло, стремится придать максимальную выразительность мысли, что отпавший от Истины, предопределил свою участь — рассеивать смуту, измену и рознь. Назидательное значение концовки определяют принципы гуманистической морали: неизбежность расплаты за вероломство в отношении Учителя и Истины. «Живи, проклятый! и будь для грядущих поколений свидетельством той бесконечной казни, которая ожидает предательство» [Салтыков-Щедрин 16.1: 210]. Тема обличения предательства звучала и в написанной несколько ранее «сказке-элегии» «Приключение с Крамольниковым» (1886): «…отступники же и переметные сумы водились во всякое время» [Салтыков-Щедрин 16.1: 205]. Для усиления экспрессии Салтыков-Щедрин вторично отошел от евангельской версии участи Иуды, заменяя ее легендой об Агасфере, проявившем жестокосердие к ведомому на распятие Христу, и осужденном на дурную бесконечность скитания по земле.

М. М. Бахтин в работе «Проблема речевых жанров» подчеркивал:

> Произведение, как и реплика диалога, установлено на ответ другого (других), на его активное ответное понимание, которое может принимать разные формы: воспитательное влияние на читателей, их убеждение, критические отзывы, влияние на последователей и продолжателей и т. п.; оно определяет ответные позиции других в сложных условиях речевого общения данной сферы культуры [Бахтин: 177–178].

«Христова ночь», в которой сплелись притчевое и проповедническое начала, имеет ярко выраженную коммуникативную направленность, учительную, агитационную цель. Изобразительные средства рассматривались художником с точки зрения их воздействия на душу и разум человека. Творчество писателя-сатирика ориентировано на активное общение с представителями различных слоев общества, на их ответ, на пробуждение мысли, гражданского самосознания, потому что без этого, согласно его воззрениям, искусство слова не достигает своей цели. В цикле «Мелочи жизни» он писал:

> Читатель представляет собой тот устой, на котором всецело зиждется деятельность писателя; он — единственный объект, ради которого горит писательская мысль. Убежденность писателя питается исключительно уверенностью в восприимчивости читателей, и там, где этого условия не существует, литературная деятельность представляет собой не что иное, как беспредельное поле, поросшее волчецом, на обнаженном пространстве которого бесцельно раздается голос, вопиющий в пустыне [Салтыков-Щедрин 16.2: 133].

В «сказке-элегии» «Приключение с Крамольниковым» главной для литератора названа потребность «источать свет и добро», которая делает его «способным воспринимать свет и добро от других», «лучистая сила», дающая возможность «огнем своего сердца зажигать сердца других» [Салтыков-Щедрин 16.2: 198], что можно трактовать как жажду служения людям, проповеднической деятельности на широкой общественной ниве.

По наблюдению А. С. Бушмина, приуроченность произведений Салтыкова-Щедрина к церковным праздникам, проповедническая то-

нальность повествований, евангельская образность свидетельствуют, что «Христову ночь» и «Рождественскую сказку» он предназначал для широкого круга современников, жизнь которых протекала в традиционно православной среде.

Салтыков-Щедрин разрабатывал жанр проповеди и притчи как социальный моралист и не скрывал своих стратегий. В ряде произведений художника его этические установки, общественные идеалы воплощены в аллегорических образах Стыда, Совести, Правды, которым противостоит все зло окружающей действительности и греховность человека. Обращение писателя-сатирика к этим образам было глубоко мотивированным. В коллективной монографии «Логический анализ языка. Языки этики» Н. Д. Арутюнова в главе «*О стыде и совести*» высказывает точку зрения, что понятия стыд и совесть «входят в число укорененных в природе человека координаторов сознания и воли» [Арутюнова 2000: 57]. «Стыд формирует социального человека, совесть — нравственную личность. Стыд учит человека поведению, совесть — поступкам» [Арутюнова 2000: 58]. Обращаясь к эпохе Нового Завета, автор указывает, что слово *совесть* и соответствующее ему понятие апостол Павел сделал атрибутом христианской веры, ибо совесть есть не что иное, как голос Бога в человеке. Другой особенностью концепта совести у апостола Павла можно считать некоторую его социологизацию — проецирование совести на социальные отношения между людьми, находящимися на разных иерархических ступенях [Арутюнова 2000: 64–65]. Отвечая на вопрос, какому виду нравственности отдает предпочтение не философский, а естественный язык, в данном случае русский, исследователь с большой долей уверенности говорит, что русский язык отражает в своей семантике нравственность совести [Арутюнова 2000: 69]. В проповеди «Христовой ночи» говорится о правде, заключающейся в любви к Богу и ближнему, о будущей жизни замученных нищетою в царстве света, добра и правды, о заглохшей совести у людей века сего и руководствующихся духом века своего, о суде над грешниками, который будет вершить их собственная совесть, способная раскрыть перед ними прошлое во всей наготе.

В «сказке» «Пропала совесть» (1869) Салтыков-Щедрин показывает, что утрата чувства нравственной ответственности людей за свои поступки делает их существование бессознательно жестоким: «Всякую болесть вдруг как рукой сняло …» [Салтыков-Щедрин 16: 14].

Настоящий «порядок вещей» таков, с прискорбием говорит писатель-сатирик, что пробуждение совести в душе падшего человека бесплодно, доставляет лишь невыносимые страдания, он не может вырваться из замкнутого круга самобичеваний. Однако это не значит, что можно уничтожить, отвергнуть совесть. Если она проникнет в чистое сердце, не замутненное жизненным неблагообразием, то станет крепнуть и расти в нем и, возмужав, сможет победить все «неправды, коварства и насилия». С точки зрения Салтыкова-Щедрина, историческое настоящее не представляло достаточно оснований для прогнозирования путей, по которым может пойти русское общество. Однако это не могло поколебать просветительских идеалов художника-сатирика, которые он отстаивал на протяжении всей писательской жизни, в том числе опираясь на моралистическую утопию.

С. Н. Колосова, посвятившая статью стилевому своеобразию «сказок» сатирика, выделила среди них лирико-философскую группу, отличающуюся своей жанровой природой. К ней автор относит «Приключение с Крамольниковым», «Рождественскую сказку», «Христову ночь». Эти произведения, пишет С. Н. Колосова, имеют своеобразную двухчастную композицию: первая — лирически–философская, притчевая, вторая — сюжетная» [Колосова: 75].

С точки зрения жанровой «Рождественскую сказку» можно отнести к малой повествовательной форме, в которую органически входит проповедь. «Рождественская сказка» (декабрь 1886), посвященная явлению в мир Сына Божия, начинается гимном Христу и Правде. С глубоким чувством передана проповедь, которую произнес сельский батюшка, крестьянский пастырь. Она занимает треть произведения, сочетает в себе прославление, апологию церковного праздника и дидактичность, предлагает слушателям истины нравоучительные. В жанровом отношении она близка проповеди церковной, ощущается ориентация на композиционные принципы, принятые в формальной гомилетике. В ней присутствует вступление, обоснование главной темы, раскрытие ее смысла, из которого вытекают нравственные выводы, изложены основные положения христианской этики, проповедь завершается призывом к пастве[1].

[1] Образцом владения Салтыковым-Щедриным ораторским мастерством может служить пространное авторское отступление в хронике «Поше-

Как и в «Христовой ночи», автором использованы различные поэтические приемы, которые придают проповеди торжественную тональность, проникновенность, выстраивают ритм повествования. Высокий стиль достигается, в частности, обращением к архаической, книжной лексике (прежде всех век, восседала, одесную, возжгла, сораспиналась, светозарный, воздувала, вследствие), к синтаксическим параллелизмам:

> Она (Правда — *ред.*) прежде всех век восседала с Христом–человеколюбцем одесную Отца, вместе с ним воплотилась и возжгла на земле свой светоч. Она стояла у подножия креста и сораспиналась с Христом; она восседала, в виде светозарного ангела, у гроба его и видела Его Воскресение [Салтыков-Щедрин 16.1: 218];

> Вместе с гонимыми и униженными Правда сходила в подземелья и проникала в горные ущелия. Она восходила с праведниками на костры и становилась рядом с ними перед лицом мучителей. Она воздувала в их душах

хонская старина», посвященное Правде, Чуду, страданиям задавленного ярмом рабства простолюдина, его горячей вере, в котором звучит голос моралиста, ритора, проповедника, человеколюбца. «Я понимаю, что религиозность самая горячая может быть доступна не только начетчикам и богословам, но и людям, не имеющим ясного понятия о значении слова "религия". Я понимаю, что самый неразвитый, задавленный ярмом простолюдин имеет полное право называть себя религиозным, несмотря на то, что приносит в храм, вместо формулированной молитвы, только измученное сердце, слезы и переполненную вздохами грудь. Эти слезы и воздыхания представляют собой бессловную молитву, которая облегчает его душу и просветляет его существо. Под наитием ее он искренно и горячо верит. Он верит, что в мире есть нечто высшее, нежели дикий произвол, которому он от рождения отдан в жертву по воле рокового, ничем не объяснимого колдовства; что есть в мире Правда и что в недрах ее кроется Чудо, которое придет к нему на помощь и изведет его из тьмы. Пускай каждый новый день удостоверяет его, что колдовству нет конца; пускай вериги рабства с каждым часом все глубже и глубже впиваются в его изможденное тело, — он верит, что злосчастие его не бессрочно и что наступит минута, когда Правда осияет его, наравне с другими алчущими и жаждущими. И вера его будет жить до тех пор, пока в глазах не иссякнет источник слез и не замрет в груди последний вздох. Да! колдовство рушится, цепи рабства падут, явится свет, которого не победит тьма!» [Салтыков-Щедрин 17: 69]. Художник жаждет, чтобы освобождение пришло к человеку не в той реальности, а уже здесь, на земле.

священный пламень, отгоняла от них помыслы малодушия и измены; она учила их страдать всладце [Салтыков-Щедрин 16.1: 219].

Встречается парафраз главной Евангельской заповеди: «Люби бога — ибо Он жизнодавец и человеколюбец, ибо в Нем источник добра, нравственной красоты и истины. В Нем — Правда. ~ Люби ближнего, как самого себя,— такова вторая половина Христовой заповеди» [Салтыков-Щедрин 16.1: 219–220], — *ср*. «…возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душею твоею и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя…» (Мф. 22, 37–39).

Использованы некоторые формулы из Литургии: «<Станем> до́бре!» (т. е. перед Богом до́лжно стоять со страхом, смирением и любовью), «Буди имя Господне благословенно <от ныне и до века!>» (благодарственно–хвалебная песнь по завершении Литургии).

Слова праздничной проповеди встречают полный отклик в душе мальчика, сына бедной вдовы помещицы Сережи Русланцева. В отличие от «маленького русского дитя», чье сердце стало приютом для гонимой совести, заключающей в себе надежду на победу в будущем добра над всем злом мира («Пропала совесть»), этот образ лишен всякой отвлеченности, вполне конкретен, что и предопределяет драматический исход. Вместить противоречие между высшей Правдой и принципами человеческого общества, основанного на компромиссах, оказалось маленькому герою не под силу: Сережа заболевает и погибает.

— Мама! — лепетал он: — смотри; весь в белом... это Христос... это Правда... За Ним... К Нему...

Он опрокинулся на подушку, по-детски всхлипнул и умер.

Правда мелькнула перед ним и напоила его существо блаженством; но неокрепшее сердце отрока не выдержало наплыва и разорвалось [Салтыков-Щедрин 16.1: 226].

Герой «Рождественской сказки» ребенок, важный образ-символ в Новом Завете, в христианской этике («…если не обратитесь и не будите как дети, не войдете в Царство Небесное» — (Мф. 18, 3)). Ребенок — норма человеческого существования, в нем воплощено будущее. Образ «маленькое русское дитя, в чьем сердце приютится совесть» за-

нимает особое место в творчестве сатирика, будучи тесно связан с его общественными и этическими идеалами, с моралистической утопией писателя. Еще одно значимое действующее лицо произведения — это батюшка, произносящий проповедь, возвещающий людям Слово Божие, окормляющий сельскую паству. Выбор сделан автором неслучайно. Салтыков-Щедрин с большой художественной силой запечатлел скорбную долю многомиллионного русского крестьянства. При этом писатель верил, что инстинкт Истины не замер в массах, и поиск ими лучшей доли не прекращался никогда. В народе, по его убеждению, «заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» [Салтыков-Щедрин 18.2: 85].

По своему жанру это произведение близко канону «рождественского рассказа» в «печальном» варианте. Своеобразие «Рождественской сказки» в том, что ее начинает проповедь (лирически-философская, притчевая часть, по определению С. Н. Колосовой) и продолжает житейская история (сюжетная). Обе части связаны событиями Рождественского времени, образами Христа и Правды, сельского батюшки, отрока Сережи. В этом произведении проповедь по форме и стилю приближается к праздничной православной, в ней много воодушевления, воспет Христос-человеколюбец, податель жизни. Изложение посвящено Рождеству, Правде, противостоящей всему злу мира, гонимым и униженным, пострадавшим за нее, любви к Богу и ближнему. В то же время события, последовавшие за праздничной проповедью, казалось бы, свидетельствует о проблематичности воплощения идеальных установок, заданных пастырским словом в жизнь современного автору общества, ставят под сомнение их оживотворяющее мир и человеческие души влияние.

Драматизм «Рождественской сказки» заключается в контрасте между прекрасной, проникновенной проповедью и «житейской мудростью», которой уступает даже добрый священник. Переход от поучительной речи к описанию последовавших событий, к болезни и смерти мальчика делает особенно напряженным конфликт идеала и действительности, в которой люди пытаются найти компромисс между добром и злом. Ребенок обладает непосредственным чувством Бога, чистое детское сердце отвергло уступки, но оно, по выражению автора, было «неокрепшее», как разум и воля отрока, что и предопределило печальный конец. Однако это не отменяет величие Правды

и значение мученичества за нее. Некая двойственность толкования «сказки» проистекает из мировоззренческих особенностей писателя-сатирика, в котором ориентация на общечеловеческие идеалы и христианские этические ценности, сочеталось со скептическими взглядами относительно достижения социальной и нравственной гармонии в исторически обозримом будущем. Главным для Салтыкова-Щедрина было донести до читателя мысль, что следование за Христом и Правдой, взыскание «царства лучей и свободы» требуют духовного закала, нравственного подвига, жертвенности.

Принципиальное место в проповеди и в дальнейшем сюжетном развитии занимает образ Правды, отожествляемой со Христом. С точки зрения современного языкознания, понятие истинности представлено в русском языке двумя словами: *истина* и *правда:*

> О Божественном мире и его аналогах говорят в терминах *истины*. Это же слово используется в эпистемических контекстах. Ему отдается предпочтение (часто из соображений стиля) и тогда, когда речь идет о человечестве, его идеалах и конечных целях, между тем как проекция Божественного мира на жизнь и речевую деятельность людей обозначается словом *правда*. Правда — это отраженная истина, истина в зеркале жизни, преломившаяся в бесчисленных его гранях [Арутюнова 1999: 551].

В рамках данной статьи для нас важно то, что

> связь правды с миром человека естественно вводит это понятие в этический контекст. В нем правда составляет высшую ценность, а стремление *жить по правде* первейший долг человека. Когда долг поднимается до доблести, человека называют *праведником*. В этическом контексте правда характеризуется метафорами высоты, света и солнца [Арутюнова 1999: 554].

Проиллюстрируем последнюю мысль исследователя цитатами из Евангелия и молитвенно–хвалебных песнопений: «Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1, 9), «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (Ин. 12, 46); тропарь Сретения Господня начинается словами: «Радуйся, Благодатная Богородице Дево, из Тебе бо воссия

Солнце правды, Христос Бог наш, просвещаяй сущия во тьме»; в икосе 12 акафиста Иисусу Сладчайшему говорится: «Иисусе, солнце правды, освети мя». В «Рождественской сказке» образ-символ Правда уподобляется светочу, светозарному ангелу, упоминается о порождаемом ею священном пламени веры.

Творчество Салтыкова-Щедрина демонстрирует драматическую судьбу Правды. Так, в хронике «Господа Головлевы» описывается, как в преддверии смерти Порфирий Головлев, заслуживший прозвище Иудушки-кровопивушки, вдруг осознал, что в евангельском сказании идет речь «о какой-то неслыханной неправде, совершившей кровавый суд над Истиной...» [Салтыков-Щедрин 13: 260]. Правда в произведениях писателя-сатирика бывает гонимой, поверженной, жалкой, чудовищно унижается. Примером тому может служить драматический диалог «Торжествующая Свинья, или разговор Свиньи с Правдою» из цикла «За рубежом» (1880–1881). В «сказке «Путем-дорогою. (Разговор)» (1886) народ горестно вопрошает, где же Правда, а искателей ее ждет горькая участь. Тем не менее она способна прийти в мир и проникнуть в душу каждого. И тогда Правда «не станет уже непосильным бременем, не введет в соблазн, не покажется кому-то вроде укоризны». Мысль, что «объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда, придет и весь мир осияет. И будем мы жить все вкупе и влюбе» [Салтыков-Щедрин 16.1: 218], проходящая через все творчество Салтыкова-Щедрина, прямо провозглашенная в «сказке» «Ворон-челобитчик» (1886), составляла упование писателя, давала импульсы к творческой деятельности.

Несомненно, что в рассмотренных произведениях сатирика есть признаки, сближающие в той или иной мере литературную проповедь с церковной. Однако налицо и принципиальные несовпадения: «нехристианский конец» «Христовой ночи» и неоднозначное завершение «Рождественской сказки».

В этих произведениях нашли отражение мировоззренческие процессы, происходящие в сознании автора, его индивидуальный жизненный опыт, этические искания, система ценностей, социально-исторические взгляды. Эстетическое своеобразие «Христовой ночи» и «Рождественской сказки» определено характером художественно-публицистического творчества Салтыкова-Щедрина с его тенденцией к риторичности, активно выраженному коммуникативному началу,

склонностью к скептицизму. Внимание к жанру проповеди, поучения и его возможностям обусловлено моралистическим пафосом творчества писателя, особенно ярко проявившимся в последние годы жизни. В «Христовой ночи» и «Рождественской сказке» художником-сатириком были мастерски использованы средства поэтики, выработанные риторикой, гомилетикой, что располагало, при условии беспристрастия, к усвоению проповеднической литературой лучших образцов русской художественной прозы.

Список литературы

Источники

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977.

Исследования

Аверинцев С. С. Притча // София–Логос. Словарь. Киев: Дух и литера, 2006. С. 361–363.

Аверинцев С. С. Проповедь // София–Логос. Словарь. Киев: Дух и литера, 2006. С. 363–364.

Алякринская М. А. Литературная критика М. Е. Салтыкова-Щедрина (к проблеме критического метода): автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1980. 18 с.

Арутюнова Н. Д. О стыде и совести // Логический анализ языка. Языки этики. М.: Языки русской культуры, 2000. 448 с.

Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: Языки славянской культуры, 1999. 913 с.

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. 733 с.

Бушмин А. С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина. Л.: Наука, 1987. 368 с.

Ицкович Т. В. О композиционно-тематическом развертывании церковной проповеди // Известия Уральского государственного университета. 2006. № 41. С. 163–175.

Колосова С. Н. Стилевое своеобразие сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2022. № 5. С. 67–78.

Королева В. Б. Жанровые вариации в творчестве Салтыкова-Щедрина // Дергачевские чтения, 2008. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2009. Т. 1. С. 216–222.

Лотман Ю. М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // *Лотман Ю. М.* О русской литературе. Статьи и исследования. СПб.: Искусство, 1997. 848 с.

Мысляков В. А. Салтыков-Щедрин и народническая демократия. Л.: Наука, 1984. 262 с.

Феодосий, архиепископ Полоцкий и Глубокский. Гомилетика. Теория церковной проповеди. М.: Самшит–изд., 2007. 336 с.

Хазагеров Г. Г., Мироненко М. Н. Риторическое в поэтике М. Е. Салтыкова-Щедрина // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2014. № 2 (87). С. 158–162.

References

Averintsev, S. S. "Pritcha" ["Parable"]. *Sofiia–Logos. Slovar'* [*Sofia–Logos. Dictionary*]. Kiev, "Duch i litera" Publ., 2006, pp. 361–363. (In Russ.)

Averintsev, S. S. "Propoved'" ["Sermon"]. *Sofiia–Logos. Slovar'* [*Sofia–Logos. Dictionary*]. Kiev, "Duch i litera" Publ., 2006, pp. 363–364. (In Russ.)

Aliakrinskaia, M. A. *Literaturnaia kritika M. E. Saltykova-Shchedrina (k probleme kriticheskogo metoda*) [*Literary Criticism of M. E. Saltykov-Shchedrin (On the Problem of the Writer's Critical Method)*: *PhD Thesis, Summary*]. Leningrad, 1980. 18 p. (In Russ.)

Arutiunova, N. D. "O styde i sovesti" ["On Shame and Conscience"]. Arutiunova, N. D. *Logicheskii analiz iazyka. Iazyki ietiki* [*Logical Analysis of Language. The Languages of Ethics*] Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. 448 p. (In Russ.)

Arutiunova, N. D. *Iazyk i mir cheloveka* [*Language and the World of Man*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 1999. 913 p. (In Russ.)

Bakhtin, M. M. "Problema rechevykh zhanrov" ["The Problem of Speech Genres"]. Bakhtin, M. M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 5. Moscow, Russkie slovari Publ., 1997. 733 p. (In Russ.)

Bushmin, A. S. *Hudozhestvennyi mir Saltykova-Shhedrina* [*The Artistic World of Saltykov-Shchedrin*]. Leningrad, Nauka Publ., 1987. 368 p. (In Russ.)

Itskovich, T. V. "O kompozicionno-tematicheskom razvertyvanii tserkovnoi propovedi" ["On the Compositional and Thematic Development of the Church Sermons"]. *Izvestiia Ural'skogo gosudarsvennogo universiteta,* no. 41, 2006, pp. 163–175. (In Russ.)

Kolosova, S. N. "Stilevoe svoeobrazie skazok M. E. Saltykova-Shhedrina" ["The Stylistic Originality of the Tales of M. E. Saltykov-Shchedrin"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriia: Russkaia filologiia*, no. 5, 2022, pp. 67–78. (In Russ.)

Koroleva, V. B. "Zhanrovye variatsii v tvorchestve Saltykova-Shchedrina" ["Genre Variations in the Works of Saltykov-Shchedrin"]. *Dergachevskie chteniia 2008* [*The Dergachev Readings 2008*], vol. 1. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2009, pp. 216–222. (In Russ.)

Lotman, Iu. M. "Literatura v kontekste russkoi kul'tury XVIII veka" ["Literature in the Context of Russian Culture of the 18th Century"]. *O russkoi literature. Stat'i i issledovaniia* [*On Russian Literature. Articles and Research*]. St. Peterburg, Iskusstvo Publ., 1997. 848 p. (In Russ.)

Mysliakov, V. A. *Saltykov-Shchedrin i narodnicheskaia demokratiia* [*Saltykov-Shchedrin and Populist Democracy*]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. 262 p. (In Russ.)

Feodosii, Episkop Polotskii i Glubokskii. *Gomiletika. Teoriia tserkovnoi propovedi* [*Homiletics. The Theory of Church Preaching*]. Moscow, Samshit–izd. Publ., 2007. 334 p. (In Russ.)

Khazagerov, G. G., and M. N. Mironenko. "Ritoricheskoe v poietike M. E. Saltykova-Shchedrina" ["The Rhetorical in the Poetics of M. E. Saltykov-Shchedrin"]. *Izvestiia Voronezhskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta,* no. 2 (87), 2014, pp. 158–162. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-304-319
https://elibrary.ru/XAULCE
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. М. В. Скороходов
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук,
г. Москва, Россия

Реализация детской мечты об усадьбе в романе П. Д. Боборыкина «Василий Теркин»

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-0005-П, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

Аннотация: Роман П. Д. Боборыкина «Василий Теркин» (1892) рассматривается как одно из первых в русской романистике произведений с ярко выраженной экологической проблематикой, в котором устойчивость природного мира и благополучие человека во многом обусловлены сохранностью лесных богатств, чистыми полноводными реками и ухоженными помещичьими усадьбами. Обращение к незавершенным воспоминаниям П. Д. Боборыкина «За полвека» позволяет отметить в романе автобиографические элементы. Прослеживается связь высказанных героями романа идей с практической деятельностью русских предпринимателей на рубеже XIX–XX вв., создававших на базе старинных усадеб и примыкавших к ним лесных участков высокорентабельные хозяйства, в которых работали птицеводческие и животноводческие фермы, питомники цветов и экзотических растений. В статье проанализированы представленные в романе описания дач и усадеб. Актуальная для творчества П. Д. Боборыкина тема «усадьба и лес» в XX в. получит развитие в творчестве писателей советского периода, а в XXI в. станет для отечественных прозаиков еще более значимой.

Ключевые слова: П. Д. Боборыкин, русская литературная усадьба, усадьба и лес, роман, «Василий Теркин», воспоминания

Информация об авторе: Максим Владимирович Скороходов, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6390-5670

E-mail: msk2002@rambler.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 15.01.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 18.03.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: *Скороходов М. В.* Реализация детской мечты об усадьбе в романе П. Д. Боборыкина «Василий Теркин» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 304–319. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-304-319

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 304–319. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 304–319. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Maxim V. Skorokhodov
A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

The Realization of a Childhood Dream of a Manor in P. D. Boborykin's Novel "Vasily Terkin"

Acknowledgments: The study was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051-P, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

Abstract: P. D. Boborykin's novel "Vasily Terkin" (1892) is considered one of the first works in Russian novelistic literature to explicitly address environmental issues, in which the sustainability of the natural world and human well-being are largely determined by the preservation of forest resources, clean, deep rivers, and well-maintained estates. Drawing on P. D. Boborykin's unfinished memoirs "For Half a Century" allows one to discern autobiographical elements in the novel. The ideas expressed by the novel's characters are linked to the practical activities of Russian entrepreneurs at the turn of the 19th and 20th centuries, who created highly profitable farms on the basis of old estates and adjacent forest plots, which included poultry and livestock farms, flower nurseries, and nurseries for exotic plants. This article analyzes the descriptions of dachas and estates presented in the novel. The theme of "estate and forest," so relevant to the work of P. D. Boborykin, would be developed in the works of Soviet writers in the 20th century, and would become even more significant for Russian prose writers in the 21st century.

Keywords: P. D. Boborykin, Russian literary manor, manor and forest, novel, "Vasily Terkin," memoirs

Information about the author: Maxim V. Skorokhodov, PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6390-5670

E-mail: msk2002@rambler.ru

Received: January 15, 2026

Approved after reviewing: March 18, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Skorokhodov, M. V. "The Realization of a Childhood Dream of a Manor in P. D. Boborykin's Novel 'Vasily Terkin'." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 304–319. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-304-319

Роману П. Д. Боборыкина «Василий Теркин» посвящен ряд исследований, в том числе опубликованных в последние годы, однако тематика, связанная с русской усадьбой и лесом, раскрыта еще недостаточно. Теме лес и усадьба в русской литературе разных периодов посвящены работы О. А. Богдановой [Богданова 2024], [Богданова 2025a], [Богданова 2025b]. В статье «Тема усадьба и лес в литературе социалистического реализма конца 1940-х – начала 1950-х гг. (К. Г. Паустовский и Л. М. Леонов)» исследователь справедливо отмечает, что названная тема актуальна как для XIX в., так и для советского периода: в 1920–1950-е гг. она продолжена «М. М. Пришвиным (“Кащеева цепь”, 1927–1954; “Журавлиная родина”, 1929; “Кладовая солнца”, 1945), К. Г. Паустовским (“Повесть о лесах”, 1948), Л. М. Леоновым (“Русский лес”, 1953), Б. Л. Пастернаком (“Доктор Живаго”, 1945–1955)» [Богданова 2025a: 9]. О. А. Богданова рассматривает и произведение современного автора — роман Г. Ш. Яхиной «Дети мои» (2018) [Богданова 2024].

В. Г. Андреева, характеризуя творчество Боборыкина, отмечает, что «Теркин, легко перемещающийся по России, знающий лишения и тяготы, народную жизнь — это образ нового героя», и справедливо подчеркивает, что он заботится «о благосостоянии своей страны. С ним автор связывает надежду на сохранение природных богатств, основ русской национальной культуры (как народной, так и дворянской)»; в романе «ключевой является идея сохранения ресурсов и спасения лесных богатств Поволжья» [Андреева 2014: 105]. Исследователи замечают также, что главный герой романа стремится «положить предел истреблению лесных богатств» [Ильченко, Мынова, 2025: 231]. С. С. Федосова, рассматривая усадебные локусы в повести Боборыкина «В наперсниках», уделяет особое внимание Петровско-Разумовскому, где «исторически слились лики русской усадебной, дворцовой, садово-парковой культуры, дачная память о петровской и екатерининской эпохах» [Федосова 2026: 191], и Ховрину — селу

с усадьбой, превратившейся в дачное место, а также Выселкам, Владыкину и Останкину.

Роман «Василий Теркин», напечатанный в № 1–6 журнала «Вестник Европы» за 1892 г., — одно из первых в русской литературе произведений, в котором значительное внимание уделяется экологической, природоохранной тематике, на что обратили внимание П. Е. Янина и Е. С. Большакова [Янина, Большакова 2023]. В восприятии главного героя усадьба неразрывно связана с лесом. Причем зародившаяся еще в детстве мечта о личном участии в сохранении лесных богатств Поволжья, которые без должного ухода могут быть утрачены в течение нескольких десятилетий, что приведет к необратимым последствиям и для Волги, является еще более смелой, чем мечта об обладании дворянской усадьбой. Именно с этой мечтой связано глубокое уважение, которое испытывает Теркин к Антону Пантелеичу Хрящеву, учившемуся в свое время в московской сельскохозяйственной школе, прослужившему больше 20 лет управляющим, имевшему опыт по землемерной части, но больше всего «льнувшему» к лесу:

> Между ними сразу установили связь их симпатии к лесу и ненависть к расхищению лесных богатств [Боборыкин 1897b: 228].

Лес важен для Теркина не сам по себе, а как необходимое условие для сохранения Волги, которая во многих местах мелеет, что делает опасным судоходство. Теркин и Хрящев прекрасно понимают, что лес и река неразрывно связаны, и в этом выражается их экологическое сознание, основанное на представлении о взаимосвязи всего сущего в живой природе. Благополучие последней зависит от деятельности человека, которая может быть направлена и во вред природе, и ей во благо.

Проследить наличие в романе автобиографических элементов позволяют воспоминания «За полвека», над которыми писатель работал в 1900-е гг., доведя мемуарное повествование до 1872 г. Боборыкин, останавливаясь на автобиографичности романа, подчеркивал, что многое в нем «вынесено еще из детства», а главный герой — уроженец «приволжского села, бывшего княжеского “стола” вроде села Городец», в которое писатель попал в тот период, «когда задумывал этот роман» [Боборыкин 1965: 89]. Боборыкин, происходивший из зажиточной дворянской семьи, вспоминал:

> И в Нижнем, и в усадьбе отца я входил в жизнь дворянского общества и в крестьянский быт с прибавкой того разнообразного купеческого и мещанского разночинства, которое имел возможность наблюдать на Макарьевской ярмарке [Боборыкин 1965: 174].

И действительно, в «Василии Теркине» Боборыкин со знанием дела пишет про «промысловый народ, стекавшийся к Макарию, на ярмарку» [Боборыкин 1897а: 148].

Боборыкин вспоминал свое «ежегодное житье в усадьбе», которое «дополняло то, что давали город и гимназия» [Боборыкин 1965: 53]:

> До зимы 1852–1853 года я жил безвыездно в Нижнем; только лето до августа проводил в подгородной усадьбе [Боборыкин 1965: 67].

Писатель имел возможность сопоставлять особенности усадебного быта в разных регионах России, поскольку бывал не только в Поволжье, жизнь в котором описывается в романе «Василий Теркин», но и в Тамбовской губернии. В начале XX в. Боборыкин вспоминал:

> Тамбовские урочища, тамошняя помещичья и крестьянская жизнь навеяли комедию «Однодворец» и большую часть деревенских картин и подробностей в повествовательных вещах, в особенности в повести «В усадьбе и на порядке» [Боборыкин 1965: 117].

Писатель, останавливаясь в воспоминаниях «За полвека» на времени детства, не мог не упомянуть о лесе, который был для него особенно притягательным, причем именно там он встречался со своими сверстниками — крестьянскими детьми, знакомился с их жизнью и бытом:

> Мы ходили в лес и поле с ребятами сбирать грибы, ягоды, цветы, не испытывая никакого брезгливо-дворянского чувства [Боборыкин 1965: 86].

Во время летнего усадебного отдыха он с удовольствием предавался одному из главных занятий обитателей загородной дворянской усадьбы — читал «романы, главным образом французские» [Боборыкин 1965: 318].

Боборыкин на собственном опыте был знаком с трудностями и финансовыми издержками, которые возникали при закладке имения, о чем писал в романе «Василий Теркин». В 1861 г. писатель получил в наследство от деда по материнской линии «два имения в черноземной полосе Нижегородской губернии» [Боборыкин 1965: 185], а в 1864 г. вынужден был с целью продолжения выпуска журнала «Библиотека для чтения» заложить «землю с лесом в Нижегородском дворянском банке» [Боборыкин 1965: 242–243]. По наследству достался Боборыкину и лес-заказник.

О внимании романиста к лесному заказнику свидетельствуют многие главы «Василия Теркина». С лесом связаны сокровенные мечты Хрящева, с которыми совпадали и мечты Теркина об использовании усадьбы с парком и лесными массивами с целью создания фундамента «для распространения здравых познаний по лесоводству и уходу за всеми видами строительных и фруктовых деревьев» [Боборыкин 1897b: 279]:

> Какой чудесный питомник можно развести в парке! Запущенный цветник представлялся его воображению весь в клумбах, с рядами фруктовых деревьев, с роскошными отделениями чисто русских насаждений, с грядами ягод и шпалерами ягодных кустов [Боборыкин 1897b: 274–275].

Эти мечты не были фантазией автора, они основывались на том практическом опыте, который начинал распространяться по России с конца XIX в. Один из ярких примеров русского предпринимателя, достигшего в то время значительных успехов в сельском хозяйстве, — рязанский дворянин, издатель «Петербургской газеты», историк балета и драматург С. Н. Худеков, активно осваивавший земли при селах Ерлино и Никольское, при деревнях Чижово и Дроково, приобретенные им в сентябре 1891 г. С. Н. Худеков очень быстро получил известность среди птицеводов и садоводов, а затем и среди дендрологов и специалистов по садово-парковому искусству. Объявления о продаже разнообразной птицы и поросят, выращенных на «ферме С. Н. Худекова», с 1892 г. публиковались на страницах журнала практического сельского хозяйства и домоводства «Сельский хозяин». Несколько позже там же стала появляться информация о продаже овец и баранов. С. Н. Худековым в Рязанской губернии было создано экономически крепкое, эффективно

работающее хозяйство. Он выписывал из-за границы саженцы деревьев и кустарников, семена и черенки для высадки их в питомнике, теплице и оранжерее. В оранжереях прекрасно чувствовали себя южные и субтропические растения — абрикосы, персики, лимоны, лавр, пальмы и другие. В питомнике плодовых и декоративных деревьев С. Н. Худеков в большом количестве выращивал на продажу не только саженцы различных растений, в том числе цветов, но и домашнюю птицу. В его усадьбе Ерлино располагались розарий, птицеводческая ферма, скотоводческий двор, винные погреба, конный завод, склады, ледник и другие хозяйственные сооружения и постройки, действовал водопровод. С. Н. Худеков на практике успешно реализовал многие мечты героев романа Боборыкина. Напомним, что знакомство А. П. Чехова с деятельностью С. Н. Худекова отразилось, в частности, в его повести 1893 г. «Черный монах» (подробнее см.: [Скороходов 2024: 206–207]).

Боборыкин раскрывает непростую историю взросления и личностного становления главного героя романа. Теркин — «настоящий крестьянский сын, подкидыш, взятый в дом к “смутьяну”, Ивану Прокофьеву Теркину, бывшему крепостному графов Рощиных» [Боборыкин 1897а: 157] — закончил шесть классов гимназии и был исключен, о чем он не хочет вспоминать, как и о последовавших после этого злоключениях, включая попытку самоубийства, пребывание в сумасшедшем доме и порку розгами. Жизненные испытания вызывают у главного героя стремление «уйти из податного сословия во что бы то ни стало, правдой или неправдой; оградить себя службой или деньгами от нового позора» [Боборыкин 1897а: 212].

Писатель показывает, насколько тяжел путь к успеху для Теркина, который никогда не забывает, что он подкидыш, и крестьянское происхождение которого многие воспринимают как существенный недостаток, вызывающий отторжение. Принимая от замужней Серафимы, своей любовницы, не принадлежавшие ей деньги и пуская их в оборот, Теркин чувствует и ее, и свою неправоту. Память об этом обмане, о несправедливом деянии долго мучает его даже после того, как деньги с извинениями возвращены. Крестьянский приемыш оказывается более совестливым, чем многие представители дворянского сословия, с которыми ему приходится общаться. Друзей и компаньонов Теркин выбирает с учетом важности для них нравственных критериев личности, их правдивости и честности. Он долго не может простить своих

односельчан, из-за которых пострадал и был сослан его престарелый приемный отец. Лишь со временем, общаясь с разными людьми и стремясь уяснить их взгляды и обусловленные ими поступки, он приходит к некоему внутреннему примирению.

Действие романа происходит в нескольких помещичьих усадьбах и на дачах. Теркин бывает в усадьбе, принадлежащей Арсению Кирилычу Усатину, который одним из первых поддержал его, но в критически важный момент, когда срочно требовались средства на покупку парохода «Батрак», смог предложить только крайне сомнительный с точки зрения законности вариант — и Теркин отказался от получения денег таким способом.

Приволжскую усадьбу Усатина, «где когда-то он сосредоточил торг керосином» [Боборыкин 1897а: 246], можно считать усадьбой нового типа, рассчитанной на занятия предпринимательской деятельностью, поэтому в ней наряду с традиционными для усадебного пространства элементами, включая палисадник и кусты сирени, важную роль играет контора — «бревенчатый новый флигель с зеленой крышей» [Боборыкин 1897а: 250]:

> Справа из сеней была просторная комната в четыре окна, отделанная как конторы в хороших сельских экономиях: серенькие обои, несколько карт и расписаний по стенам, шкапы с картонами, письменный стол, накрытый клеенкой, гнутая венская мебель [Боборыкин 1897а: 254].

Однако большая гостиная выглядела неуютно, было в ней что-то, «точно предвещавшее крах» [Боборыкин 1897а: 258]. Напомним, что конторы управляющего, также размещавшиеся, как правило, в отдельно стоящих зданиях, были иногда и в старинных усадьбах, но в новой экономической ситуации работа таких контор должна быть более активной и, главное, эффективной.

Молодые герои романа — Теркин и сбежавшая к нему от мужа Серафима, не имея собственной усадьбы, поселяются вместе на даче у Яузы. Уделяя особое внимание всегда волновавшему его воображение природному окружению — реке и лесу — Теркин рассказывает:

> Чудесное есть местечко около Свиблова. На лодке можно спуститься по Яузе... Берега-то все в зелени. Мне один человечек уступит свою дачку... [Боборыкин 1897а: 273].

На этой дачке совмещаются элементы разных вариантов загородной жизни. Во-первых, это бывшая крестьянская изба — жизнь в ней Теркина, выходца из крестьянского сословия, не вступала в противоречия с его бытовыми привычками. Во-вторых, это все-таки уже не изба, а дача, хотя и «переделанная из крестьянской избы», с балконом и галерейкой [Боборыкин 1897a: 292]. В-третьих, здесь присутствуют и черты, характерные для усадебной жизни: быт жильцов, которые, катаясь по реке, добирались до парка, «куда владелец пускает публику и где устроена театральная зала» [Боборыкин 1897a: 296], обеспечивали горничная, кухарка и кухонный мужик. То есть бытовые удобства предоставляются прислугой, доступны и характерные для усадебного времяпрепровождения прогулки по парку.

И здесь, на природе, актуализируются детские мечты Теркина о владении землей на Волге —

> с усадьбой на горе, с парком, чтобы в лесу была не одна сотня десятин, и рыбная ловля, и пчельник, и заливные луга, свой конский завод [Боборыкин 1897a: 294].

Мечты эти родились в то время, когда мальчик Вася Теркин со своим приемным отцом гостил в промысловом селе Заводное и, забравшись на колокольню, часами с восхищением любовался барской усадьбой с парком, чувствуя сердцем, что за всеми этими несметными богатствами нет надлежащего ухода.

Прислуга была и на другой даче, уже в Поволжье, где Теркин, часто отлучавшийся по делам, и Серафима прожили достаточно долго. Местные дачи устроили на свои средства два инженера, доктор и адвокат. И один из инженеров, которого перевели на новое место, уступил свою дачу Теркину. Архитектурное решение и интерьеры дачного дома соответствовали усадебной традиции, причем нашлось место и для отдельного рабочего кабинета Теркина:

> Его глаза затуманенным взглядом остановились на фасаде дачи, построенной в виде терема, с петушками на острых крышах и башенкой, где он устроил себе кабинет [Боборыкин 1897b: 34].

В просторной гостиной находилась венская мебель и пианино, а под кухню был отведен отдельный флигель. Теркина привлекали расположенные рядом лесные массивы, за судьбу которых он мог не волноваться — это были казенные леса, их не могли продать под вырубку разоряющиеся помещики. Серафиму же радовала не уединенная дачная жизнь, а меблированные комнаты, будь то Москва, Астрахань или Нижний.

С построенной разночинцем дачей, новой и ухоженной, где проживает Теркин, контрастирует погибающая дворянская усадьба в деревне Мироновка, которой владел когда-то генерал и в которой живут теперь Пастуховы. Здесь гостей встречают «два почернелых столба ворот», сами же «ворота давно растаскали на топку» [Боборыкин 1897b: 76], из хозяйственных построек сохранились только «бревенчатый темный домик — бывшая людская, два сарая и конюшня» [Боборыкин 1897b: 77]. Они, как и барский светло-серый двухэтажный дом с двумя крыльцами и двумя балконами, вызвали у Теркина однозначную оценку: «“Мертвое царство”» — «Ни на дворе, ни у сарая, ни у ворот — ни души» [Боборыкин 1897b: 77]. Столь же запущенный и парк с аллеями из чередующихся между собой лип, кленов и берез, цветник, а также фруктовый сад с вишней, яблоней, грушей, малиной, крыжовником, смородиной и клубникой, а теплицы, оранжереи и грунтовый сарай давно рухнули. Теркина такие картины, «картины заброшенных поместий», приводили «в особого рода волнение» [Боборыкин 1897b: 80].

Самый богатый, но разоряющийся герой романа — это Павел Иларионыч Низовьев:

> У него до сорока тысяч десятин лесу, по Унже и Волге, в двух губерниях. Каждый год рубит он и сплавляет вниз, к Василю, где съезжаются лесоторговцы — и все, что получит, просадит в Париже, где у него роскошные палаты, жена есть и дети, да кроме того и метреску держит [Боборыкин 1897b: 203].

Низовьев знаком с Серафимой, которая стала для него очередным предметом обожания. Оставшиеся не вырубленными огромные площади лесов, шестнадцать тысяч десятин, заложены Низовьевым, поэтому там нельзя проводить рубку — и владелец собирается продать свой лес той компании, которую представляет Теркин, презирающий помещика и справедливо считающий его губителем русского леса. Око-

ло низовьевских лесов в Заводном находится та церковь с колокольней, которая служит главному герою романа наблюдательным пунктом.

В экспозиции третьей, заключительной части романа дано описание той самой усадьбы, об обладании которой Теркин мечтал в детстве, разглядывая ее с колокольни. Усадьба эта — с традиционной планировкой, примерно такой же, как и в усадьбе Пастуховых, и столь же заброшенная. Отметим только несколько характерных деталей: «остатки клумб и заросшие купы кустов», дом «на зиму заколоченный, да и теперь — с закрытыми ставнями» [Боборыкин 1897b: 188]. В этом «мертвом царстве» Боборыкиным в первом описании показано только одно живое существо — усадебная девушка «в короткой темной кофточке и клетчатой юбке, с шапочкой на голове, <…> лет восемнадцати» [Боборыкин 1897b: 188]. Это Александра Ивановна Черносошная, Саня, дочь Ивана Захарыча, последнего в этом роде мужчины, слабого и безвольного. Автор в очередной раз показывает погибающее дворянское гнездо, обилие земли и лесов в котором не спасает владельцев от скорого и неминуемого разорения.

Теркин вновь, как и в детстве, перед посещением усадьбы внимательно рассматривает ее с колокольни, с высоты птичьего полета. Но теперь он уже не мальчик-мечтатель Вася Теркин, а зрелый предприниматель Василий Иванович Теркин, прошедший через многие испытания, привыкший трудиться, умеющий добиваться поставленных целей, располагающий определенными финансовыми возможностями:

> Теркин разглядывал в бинокль очертания парка, лужайки и купы деревьев с нежной зеленью и кое-где еще полуголыми ветвями... <…> За рекой парк манил его к себе, даже в теперешнем запущенном виде... [Боборыкин 1897b: 224, 225].

Сам усадебный дом, как и в годы его детства, скрывали от наблюдателя деревья.

Бывший владелец усадьбы, дальний родственник Ивана Захарыча, дан романистом как еще один представитель дворянства, который не способен поддерживать собственное благополучие: «богатый и знатный барин», он «прожился, и только эта усадьба с лесом и осталась» [Боборыкин 1897b: 193]. Павла Захаровна, властная старшая сестра Ивана Захарыча, считающего себя представителем «древнего рода, са-

мого коренного в этом лесном медвежьем крае», не ценит место, где живет:

> Усадьба и парк — только обуза: никакого не дают доходу, а стоят не мало, да еще за них надо платить проценты. Брат держится за них из одного дворянского гонора <…>. И лес — тоже родовой [Боборыкин 1897b: 199].

Планировка и интерьеры двухэтажного, каменного, давно не крашеного дома далеки от идеальных: зала служит одновременно и столовой, стены — голые, без картин, обои — потусклые, окна — без гардин, буфет — неуклюжий. Богато и ухожено выглядит только кабинет Ивана Захарыча:

> …ковер, дорогие обои, огромный письменный стол, триповая мебель, хорошие гравюры в черных нарядных рамках. На одной стене висело несколько ружей и кинжалов, с лисьей шкурой посредине. В глубине алькова стояла кровать — бронзовая, с голубым атласным одеялом [Боборыкин 1897b: 215].

Все остальные помещения отличаются «дворянской грязцой и скудостью» [Боборыкин 1897b: 261].

В этой усадьбе могут теперь осуществиться детские мечты Теркина — он главный представитель лесной компании, его опыту и авторитету доверяют. Он может приобрести на компанию полюбившуюся ему усадьбу, а через два-три года, заработав еще денег, перевести ее на себя.

Начав практическую реализацию своего плана, Теркин встречается с земским предводителем дворянства Зверевым, одноклассником по гимназии, который проворовался и надеется взять средства у Теркина, однако получает отказ: «беспутность этого Зверева была чересчур противна» [Боборыкин 1897b: 241] главному герою романа.

Боборыкин уделяет особое внимание неотъемлемой составляющей усадебной жизни, развивая традиционную для русской «усадебной» литературы сюжетную линию — любовную. Сюжет разворачивается таким образом, что Теркину надлежит спасти от окончательной гибели не только старинную усадьбу, точнее то, что от нее осталось, избавить ее владельцев от разорения, но и спасти «усадебную» девушку,

единственную молодую представительницу дворянской фамилии Черносошных, от назойливого таксатора, поощряемого на связь с Саней ее корыстными тетками, которые убедили поддающегося внушениям отца Саши в том, что это не его дочь.

Романист использует мотив гадания на возлюбленного, один из наиболее важных в «усадебных» произведениях. Судьбу Сани, только что окончившей губернский институт, доверчивой и неопытной, помогает решить наиболее яркий и ароматный кустарник, растущий обычно в непосредственной близости от усадебного дома, — сирень. Во время прогулки по парку Саня просит Теркина сорвать кисть сирени и найти для нее редкий цветок с пятью лепестками. Она загадала на таксатора: «“дурной человек Николай Никанорыч или нет”; если дурной — выищется цветок в пять лепестков» [Боборыкин 1897b: 268]. Теркин находит и отдает Сане такой цветок, определяя таким образом не только ее, но и свою собственную судьбу.

О полном и рационально не объяснимом доверии Теркина к Сане, с которой он только недавно познакомился, свидетельствует его беседа с девушкой в том самом парке, которым он любовался с колокольни, о себе, о своей сокровенной мечте, еще только начинающей реализовываться:

> Крестьянским мальчишкой я влез на колокольню и оттуда облюбовал вот ваш парк и дом. <…> А судьба свою линию вела. Попадаю именно сюда, как директор лесной компании [Боборыкин 1897b: 264].

Теркин, как и все знакомящиеся с Саней, обращает внимание на ее непропорционально маленькие руки — «диковинные по своим детским размерам, белые и пухленькие, все в ямках на суставах» [Боборыкин 1897b: 192]. Эта деталь подчеркивает не столько ее физический недостаток, сколько акцентирует внимание на неумении девушки трудиться. На вопрос Теркина: «Вы что же, барышня, не занимаетесь цветами?» — Саня отвечает просто: «Не умею» [Боборыкин 1897b: 268]. Хотя Саня простовата, не может одолеть даже «Записок охотника» Тургенева, ее неискушенность и способность к усвоению нового дают возможность Теркину на свой лад воспитать девушку. Усадебный парк — место, где Сане нравится по-детски резвиться:

> Она пробежала по аллее, вплоть до загиба — и по второй, и по третьей — по всему четырехугольнику, и спустилась опять вниз [Боборыкин 1897b: 213].

Именно здесь, в парке, проходят романтические свидания и непринужденные беседы. Романист показывает, что Теркина отличает от дворян, которых «не одна неумелость губит», но и «распуста» [Боборыкин 1897b: 225], нравственное превосходство: он стремится следовать своей идее — «оградить от хищничества лесные богатства Волги, держаться строго рациональных приемов хозяйства, учредить "заказники", заняться в других, уже обезлесенных местах системой правильного лесонасаждения» [Боборыкин 1897b: 224], создать «школу практических лесоводов» [Боборыкин 1897b: 294]. «…радетель за идею, настоящий патриот» [Боборыкин 1897b: 229], — говорит о нем Хрящев.

Непростой выбор должен сделать Теркин после страшной беды — лесного пожара, в котором сгорело немало деревьев, в том числе и в лесном заказнике, который он покупает для лесной компании. Да и сам герой чуть было не погиб. По одной из версий, причина пожара — поджог Зверевым своего простаивающего винокуренного завода для получения страховой премии. Однако когда Зверева, обвиненного в поджоге, посадили в острог, Теркин сам приходит к нему и вносит залог, чтобы того отпустили домой к больной жене.

В финале романа даны совпавшие по времени события: переход усадьбы Черносошных с лесным заказником во владение лесной компании и обручение Теркина с Саней.

Главный герой романа реализует свою детскую мечту — через непродолжительное время усадьба, которой он когда-то любовался, перейдет в его собственность. Он соединяется с Саней — единственным светлым, чистым, беззащитным и требующим спасения персонажем из всего представленного в романе усадебного мира. Счастливый финал свидетельствует о том, что помещичья усадьба как форма организации жизни еще не погибла безвозвратно. Она может возродиться и стать местом создания и жизни новой семьи, местом продолжения рода. И центром, обеспечивающим сохранение природного мира, который будет находиться в гармонии с человеком, реализующим свои планы, с человеком высоконравственным, работающим на благо своего Отечества.

Список литературы

Источники

Боборыкин П. Д. Воспоминания: в 2 т. / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Э. Виленской и Л. Ройтберг. М.: Худож. лит., 1965. Т. 1. 568 с.

Боборыкин П. Д. Собрание романов, повестей и рассказов: в 12 т. / Ежемесячное приложение к журналу «Нива». Т. 11. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1897a. 304 с.

Боборыкин П. Д. Собрание романов, повестей и рассказов: в 12 т. / Ежемесячное приложение к журналу «Нива». Т. 12. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1897b. 356 с.

Исследования

Андреева В. Г. Романы П. Д. Боборыкина «Китай-город», «Василий Теркин» и эпический роман второй половины XIX века // Известия высших учебных заведений. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 5, № 2. С. 102–106.

Богданова О. А. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью…»: усадебный мир в романе Г. Ш. Яхиной «Дети мои» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 5. С. 53–63.

Богданова О. А. Тема усадьба и лес в литературе социалистического реализма конца 1940-х — начала 1950-х гг. (К. Г. Паустовский и Л. М. Леонов) // Вестник Костромского государственного университета. 2025. Т. 31, № 3. С. 8–18. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-3-8-18

Богданова О. А. Усадьба и война в «Повести о лесах» К. Г. Паустовского // «Они сражались за Родину». Литература и история / отв. ред. Ю. А. Азаров, А. Г. Гачева, Е. М. Трубилова. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 929–939. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0822-6-929-939

Ильченко Н. М., Мынова М. А. Образ Волги и особенности его восприятия в воспоминаниях П. Д. Боборыкина «За полвека» и романе «Василий Теркин» // Казанская наука. 2025. № 7. С. 229–232.

Скороходов М. В. Символика вишневого сада: между коммерческим проектом, усадьбой и дачей // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 196–215. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215

Федосова С. С. Семантика локального пространства в повести П. Д. Боборыкина «В наперсниках» // Русская классика. Сборник научных статей. М.: МАКС Пресс, 2026. Вып. VI. С. 187–198.

Янина П. Е., Большакова Е. С. Экологическая проблематика в романе П. Д. Боборыкина «Василий Теркин» и ее роль в формировании образа героя своего времени // Среда. Культура. Текст. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2023. С. 58–65.

References

Andreeva, V. G. "Romany P. D. Boborykina ʿKitai-gorod', ʿVasilii Terkin' i epicheskii roman vtoroi poloviny XIX veka" ["P. D. Boborykin's Novels ʿKitai-Gorod', ʿVasily Terkin', and the Epic Novel of the Second Half of the 19th Century"]. *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii. Seriia: Gumanitarnye Nauki,* vol. 5, no. 2, 2014, pp. 102–106. (In Russ.)

Bogdanova, O. A. "'ʿMy rozhdeny, chtob skazku sdelat' byl'iu…': usadebnyi mir v romane G. Sh. Iakhinoi ʿDeti moi'" ["'ʿWe Were Born to Make a Fairy Tale Come True...': The Estate World in G. S. Yakhina's Novel ʿChildren of Mine'"]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka*, vol. 83, no. 5, 2024, pp. 53–63. (In Russ.)

Bogdanova, O. A. "Tema usad'ba i les v literature sotsialisticheskogo realizma kontsa 1940-kh — nachala 1950-kh gg. (K. G. Paustovskii i L. M. Leonov)" ["The Theme Estate and Forest in the Literature of Socialist Realism of the Late 1940s — Early 1950s (K. G. Paustovsky and L. M. Leonov)"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 31, no. 3, 2025, pp. 8–18. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-3-8-18 (In Russ.)

Bogdanova, O. A. "Usad'ba i voina v ʿPovesti o lesakh' K. G. Paustovskogo" ["Estate and War in the ʿTale of the Forests' by K. G. Paustovsky"]. *"Oni srazhalis' za Rodinu." Literatura i istoriia* [*"They Fought for their Homeland." Literature and History*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 929–939. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0822-6-929-939 (In Russ.)

Ilchenko, N. M., and M. A. Mynova. "Obraz Volgi i osobennosti ego vospriiatiia v vospominaniiakh P. D. Boborykina ʿZa polveka' i romane ʿVasilii Terkin'" ["The Image of the Volga River and Its Perception in P. D. Boborykin's Memoirs ʿFor Half a Century' and the Novel ʿVasily Terkin'"]. *Kazanskaia nauka*, no. 7, 2025, pp. 229–232. (In Russ.)

Skorokhodov, M. V. "Simvolika vishnevogo sada: mezhdu kommercheskim proektom, usad'boi i dachei" ["The Symbolism of the Cherry Orchard: Between a Commercial Project, a Estate and a Dacha"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 3, 2024, pp. 196–215. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215 (In Russ.)

Fedosova, S. S. "Semantika lokal'nogo prostranstva v povesti P. D. Boborykina ʿV napersnikakh'" ["The Semantics of Local Space in P. D. Boborykin's Novel ʿIn the Companions'"]. *Russkaia klassika. Sbornik nauchnykh statei* [*Russian Classics. Collection of scientific articles*], issue 6. Moscow, MAKS Press Publ., 2026, pp. 187–198. (In Russ.)

Yanina, P. E., and E. S. Bol'shakova. "Ekologicheskaia problematika v romane P. D. Boborykina ʿVasilii Terkin' i ee rol' v formirovanii obraza geroia svoego vremeni" ["Ecological Issues in P. D. Boborykin's Novel ʿVasily Terkin' and Its Role in Shaping the Image of a Hero of His Time"]. *Sreda. Kultura. Tekst.* [*Environment. Culture. Text*]. Nizhny Novgorod, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod Publ., 2023, pp. 58–65. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-320-341
https://elibrary.ru/WYFLEE
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Д. Н. Христенко
Российский государственный аграрный университет —
МСХА имени К. А. Тимирязева,
г. Москва, Россия

Л. Н. Толстой и аграрный вопрос в России в начале XX в.

Аннотация: Целью работы является аналитическое осмысление взглядов Толстого на земельную собственность в его диалоге с властью, в частности, с П. А. Столыпиным. Художественное творчество Толстого, публицистические воззвания и четкая моральная позиция позволяют выявить его понимание деятельности Столыпина как ориентированной на поддержание институционального авторитета государственной власти. Новизна работы заключается во внимательном осмыслении некоторых исторических фактов, которые при анализе воззваний Толстого и его спора со Столыпиным упускают литературоведы, и в понимании роли русского классика и силе его голоса, которую недооценивают отечественные историки. Автор статьи показывает деятельность Толстого как «адвоката» русского земледельческого народа: писатель считал недопустимым частое землевладение. Анализируются письма Толстого к Столыпину, взгляды министра об абстрактном мужике-фермере и его консервативная политическая позиция, которые противоречили мнению крестьян, о чем ярко свидетельствовали выборы в I и II Государственные думы и развернувшаяся политическая борьба. Подчеркивается, что Толстой не стремился к полемике, что он пытался указать Столыпину на необходимость прекращения эскалации внутригосударственного противостояния.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, П. А. Столыпин, аграрный вопрос, земельная собственность, крестьяне, выборы, Государственная дума, Генри Джордж

Информация об авторе: Дмитрий Николаевич Христенко, кандидат исторических наук, Российский государственный аграрный университет — МСХА имени К. А. Тимирязева, ул. Тимирязевская, д. 49, 127434 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6221-8991
E-mail: khristenko1983@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 19.01.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 30.03.2026
Дата публикации статьи: 25.06.2026
Для цитирования: *Христенко Д. Н.* Л. Н. Толстой и аграрный вопрос в России в начале XX в. // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 320–341. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-320-341

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 320–341. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 320–341. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Dmitrii N. Khristenko
Russian State Agrarian University —
Moscow Timiryazev Agricultural Academy
Moscow, Russia

L. N. Tolstoy and the Agrarian Question in Russia at the Beginning of the 20th Century

Abstract: The aim of this work is to examine Tolstoy's views on land ownership in his dialogue with the authorities, particularly with P. A. Stolypin. Tolstoy's literary works, journalistic appeals, and clear moral position reveal his understanding of Stolypin's actions as aimed at maintaining the institutional authority of state power. The work's novelty lies in its careful consideration of certain historical facts that literary scholars have overlooked when analyzing Tolstoy's appeals and his dispute with Stolypin, and in its understanding of the role of the Russian classic and the power of his voice, which Russian historians underestimate. The author demonstrates Tolstoy's activity as an "advocate" for the Russian agricultural people: the writer considered private land ownership unacceptable. The article analyzes Tolstoy's letters to Stolypin, the minister's views on the theoretical peasant farmer, and his conservative political stance, which clashed with the peasants' views, as vividly demonstrated by the elections to the First and Second State Dumas and the ensuing political struggle. The article emphasizes that Tolstoy did not seek controversy, but rather sought to point out to Stolypin the need for an end to the escalation of the internal conflict.

Keywords: L. N. Tolstoy, P. A. Stolypin, agrarian question, land ownership, peasants, elections, State Duma, Henry George

Information about the author: Dmitrii N. Khristenko, PhD in History, Russian State Agrarian University — Moscow Timiryazev Agricultural Academy, Timiryazevskaya St., 49, 127434 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6221-8991

E-mail: khristenko1983@mail.ru

Received: January 19, 2026

Approved after reviewing: March 30, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Khristenko, D. N. "L. N. Tolstoy and the Agrarian Question in Russia at the Beginning of the 20th Century." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 320–341. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-320-341

В России конца XIX — начала XX в. самым важным общественно-политическим вопросом был аграрный. Именно от успешности его решения, от результативности преображения жизни крестьян зависело будущее страны в XX в. Между тем, русское правительство во главе с Николаем II долгое время не предпринимало никаких действий для снятия противоречий, возникавших между крупными землевладельцами (помещиками) и крестьянами. Вопрос о земле и собственности на землю, неулаженный еще со времени крестьянской реформы 1861 г., в начале XX в. стал первостепенной причиной народных возмущений. Объяснялось такое положение дел тем, что Россия оставалась аграрной страной, более 85 % населения которой составляли крестьяне.

К началу XX в. многие крестьяне находились в очень сложном положении. Ключевой проблемой было отсутствие у них земли при значительно выросшем количестве сельского населения. Одновременно в хозяйстве страны протекали негативные социально-экономические процессы, такие как запустение центра и серьезное оскудение помещичьих хозяйств, достигшее к рубежу веков своего апогея.

Образованная часть русского общества, озабоченная ситуацией в стране и будущим России, прекрасно осознавала необходимость решительных и спешных перемен, которые, к сожалению, не были осуществлены правительством. Поразителен тот факт, что власти страны, проигнорировав многочисленные предупреждения, решили до конца отстаивать крупное землевладение и права дворян на землю в противовес прогрессивному обществу, требовавшему решения земельного вопроса с отчуждением земли.

Так, историк Г. Н. Кочешков отмечал, что аграрный вопрос в России был одним из самых крупных и сложных в мире:

> Английскому законодательству потребовалось свыше 30 лет, чтобы урегулировать земельные отношения и добиться определенных и оконча-

тельных результатов. Речь шла всего о 3–4 млн. десятин помещичьей земли, арендуемых крестьянами. В России первоочередной задачей было не регулирование арендных отношений, а отчуждение частновладельческой земли, площадь которой более чем в десять раз превышала земельную площадь английских ленд-лордов [Кочешков: 30].

Особенно яркими и значимыми в плане освещения состояния земельного вопроса в первое десятилетие XX в. были взгляды Толстого, мнение которого не нашло отклика в правящих кругах. Причиной невнимания к Толстому стала позиция русского писателя, выступившего *в оппозиции к власти* и собственно тому классу, к которому он сам принадлежал — к русскому дворянству. Исследователь В. Г. Андреева показала двойственность и сложность Толстого и его позиции, которую он пронес через всю свою сознательную жизнь. С одной стороны, она «заключалась в необходимости соответствия своему роду, продолжения служения Отечеству, ведения “барской” жизни и поддержания любимого и доставшегося ему по наследству имения Ясная Поляна». С другой стороны, она проходила в «постоянных попытках отказа от чрезмерных условностей высшего света, от излишних материальных трат, упрощения усадебной жизни, избегания обременения других людей, в частности, собственных крестьян, о судьбах которых писатель немало задумывался» [Андреева 2025: 303].

Целью работы является аналитическое осмысление взглядов Толстого на земельную собственность в его диалоге с властью, в частности, с П. А. Столыпиным. Художественное творчество великого русского писателя, его публицистические воззвания и четкая моральная позиция Толстого позволяют выявить его понимание деятельности П. А. Столыпина как целенаправленных и системных действий, ориентированных на поддержание институционального авторитета государственной власти, а не на *общественное благо*. При этом оценки текущей социально-экономической и политической ситуации, сформированные в правящих кругах, характеризовались неадекватным восприятием реального положения дел в стране.

Новизна и особенность работы заключается как во внимательном осмыслении некоторых исторических фактов, которые при анализе воззваний Толстого и его спора со Столыпиным упускают многие литературоведы, так и в оценке роли русского классика и

силе его голоса, которую часто недооценивают многие отечественные историки.

Стоит напомнить, что сам Толстой в письме к В. В. Стасову от 18 октября 1905 г. назвал себя «адвокатом 100-миллионного земледельческого народа» [Толстой 76: 45]. Однако эту фразу писателя исследователи использовали нередко просто как красивое выражение, как формулу-метафору, между тем, она имеет прямой смысл, на который фактически не обращают внимания. Толстой прекрасно понимал положение дел в стране, и используя эту номинацию в отношении себя, писал: «Я во всей этой революции состою в звании, добро и самовольно принятом на себя…» [Толстой 76: 45]. Обратим внимание, что находясь в отдалении от столиц, писатель берет на себя *роль адвоката*, включаясь в сложную борьбу за народ: Толстому в это время было уже 77 лет, он много болел, часто плохо себя чувствовал, однако писатель убеждался, что мало кто из его современников был способен *публично заступиться за русское крестьянство*, *выступить на его стороне* в сложной борьбе двух общественно-политических течений в решении аграрного вопроса. Приведем отрывок из письма Толстого к Е. В. Молоствовой от 1 января 1906 г., в котором писатель подчеркивает свою активную общественную позицию:

> Совершающиеся события не дают мне спокойно заниматься теми работами, которые более свойственны моему возрасту, а заставляют отзываться на совершающееся. Что и сделал в последних двух статьях: «Конец века», вышедшей, и другой, которую только что окончил [Толстой 76: 75].

К сожалению, в исторической науке и литературоведении очень распространены суждения об общественной деятельности Толстого как специфической, абстрактной, мало связанной с реальной действительностью:

> …не оставаясь изолированным от исторических проблем, чутко на них реагируя, Л. Н. Толстой не смог выйти за пределы своего мира, до конца познать народную природу, в связи с чем его учение ненасилия не встретило массовой поддержки [Семеева: 107].

Ошибочность данного взгляда связана, по нашему мнению, с продолжением такого отношения к Толстому, которое намеренно культивировалось правительством на рубеже XIX–XX вв. и в первое десятилетие XX в. Писателя нередко пытались представить как увлекшегося своими идеями и ушедшего в морализаторство проповедника, дабы сокрыть прямой и явный смысл его работ. Слава Толстого, его известность делали писателя во многом недосягаемым для светских властей. В этом отношении церковная анафема, наложенная на Толстого, должна рассматриваться в том числе как попытка властей обвинить мыслителя в «несостоятельности», негативно повлиять на его авторитет.

Следует отметить, что писатель открыто выражал собственную позицию, демонстрируя отсутствие излишнего почтения к властной иерархии. Получив письмо из Боржома от великого князя Николая Михайловича, который сообщал Толстому о все усиливающейся на Кавказе борьбе крестьян за землю, «где бьют помещиков, как зайцев, чуть ли не каждую неделю», Толстой в послании от 14 сентября 1905 г. сообщил о своем желании прекратить отношения и переписку с великим князем. Причиной была неспособность Толстого к умолчанию и сокрытию собственной позиции:

> Вы великий князь, богач, близкий родственник государя, я человек, отрицающий и осуждающий весь существующий порядок и власть и прямо заявляющий об этом [Толстой 76: 32].

Деятельность Толстого как «адвоката» русского земледельческого народа не была мотивирована ни материальным вознаграждением, ни стремлением к публичному признанию. К рассматриваемому времени его литературная известность и моральный авторитет были значимы не только в российском обществе, но и во всем мире. Мотивы его действий определялись исключительно мировоззренческими установками. Толстой очень проницательно и остро чувствовал беды русского крестьянства, связанные, в первую очередь, с отсутствием у мужиков земли и прав на нее. В статье «Великий грех» (1905) Толстой отмечал:

> Пройдите по всей России, по крестьянскому миру, и вглядитесь во все ужасы нужды и во все страдания, происходящие от очевидной причины: у земледельческого народа отнята земля. Половина русского крестьянства

живет так, что для него вопрос не в том, как улучшить свое положение, а только в том, как не умереть с семьей от голода, и только оттого, что у них нет земли [Толстой 36: 209].

Публицистические статьи Толстого являются ярким свидетельством кризиса, который переживал народ. Этот кризис был вызван хорошо известным отечественным историкам фактом «аграрного перенаселения»:

> Сельское население 50 губерний Европейской России выросло со времени реформы 1861 г. с 50 до 86 миллионов человек. Площадь же надельной земли оставалась неизменной. И если в 1860 году средний размер надела на наличную душу мужского пола равнялся 4,8 десятины, то к 1900 году он понизился до 2,6 десятины, уменьшившись почти вдвое [Лебедев: 404].

Ю. В. Лебедев справедливо отмечает, что сельское хозяйство страны в начале XX в. заходило в тупик, «усугубляемый нарастающей тяжестью тех повинностей, которые вынуждены были платить крестьяне за надельную землю» [Лебедев: 405].

В этой ситуации требовались предельно простые, понятные и решительные меры по наделению землей сельскохозяйственного населения. Однако царское правительство не было готово к решительным переменам и признанию личности трудящегося крестьянина *как основополагающего элемента социального устройства государства.* Авторитет властей страны был серьезно дискредитирован голодом 1891–1892 гг., который обнажил равнодушное отношение к народу, а также был отмечен действиями, воспринимавшимися крестьянством как продолжение безжалостной экономической эксплуатации (изъятие скота у крестьянских хозяйств, поддержание системы выкупных платежей в пользу помещичьего землевладения и др.)

Толстой и члены его семьи развернули активную и деятельную помощь голодающим, сам писатель уезжал в особенно пострадавшие от неурожая места, где крестьяне находились на грани жизни и смерти. Рассматривая образ земли в романе Толстого «Воскресение», В. Г. Андреева отмечает, что писатель смог передать в произведении *эпический масштаб бедствия,* и показывает глубинную связь проблематики романа со статьями Толстого «Где выход?» (1900), «Великий грех» (1905),

«Единственное возможное решение земельного вопроса» (1906) [Андреева 2020: 220].

Крестьяне продолжали оставаться в униженном положении вплоть до революции. Глубоко символично, что Толстой многократно, в разных своих произведениях, в доступной и понятной форме писал об отсутствии у крестьян земли. Приведем отрывок из романа «Воскресение», в котором старик-крестьянин в деревне, принадлежащей Нехлюдлову, описывает барину свое положение:

> — Да какая же жизнь? Самая плохая жизнь, — сказал старик, следуя за Нехлюдовым на вычищенную до земли часть под навесом.
>
> Нехлюдов вошел за ним под навес.
>
> — У меня вон они двенадцать душ, — продолжал старик, указывая на двух женщин, которые с сбившимися платками, потные, подоткнувшись, с голыми, до половины испачканными навозной жижей икрами стояли с вилами на уступе не вычищенного еще навоза. — Что ни месяц, то купи шесть пудов, а где их взять?
>
> — А своего разве недостает?
>
> — Своего?! — с презрительной усмешкой сказал старик. — У меня земли на три души, а нынче всего восемь копен собрали, — до Рождества не хватило.
>
> — Да как же вы делаете?
>
> — Так и делаем; вот одного в работники отдал, да у вашей милости деньжонок взял. Еще до заговенья всё забрали, а подати не плачены.
>
> — А сколько податей?
>
> — Да с моего двора рублей семнадцать в треть сходит. Ох, не дай Бог, житье, и сам не знаешь, как оборачиваешься! [Толстой 32: 210].

Толстой не случайно назвал себя «адвокатом 100-миллионного земледельческого народа», писатель боролся за права крестьянских тружеников, обрабатывавших землю. Последние были убеждены, что земля должна быть предметом общей собственности, не считали допустимым частое землевладение. Именно с этой точкой зрения, народной, достаточно рано выступает Толстой. *Теоретической основой* своих заявлений он делает труды американского политэконома Генри Джорджа (1839–1897), который считал, что земля изначально принадлежала всем людям, а ее захват и эксплуатация ограниченным кругом лиц не

законны. В качестве средства, которое поможет уравнять людей в использовании лучшей или худшей земли, Джордж предлагал использование ренты — единого налога — и отказ от собственности на землю. При этом ученый не раз отмечал *простоту* и *понятность* общественных и политических задач, которые намеренно скрываются от людей за *сложными* законами:

> А за этими сложными фальшивыми мнениями и вводящими в заблуждение теориями скрывается деятельная энергичная сила; сила, которая во всякой стране, каковы бы ни были ее политические учреждения, пишет законы и отливает мысль в свои формы — сила обширного и господствующего денежного интереса [Джордж: 358].

Рассуждая во многом как и Джордж, солидаризируясь с ним, Толстой во всех своих работах учитывал специфику русской крестьянской жизни, понимая активность крестьянства и его значение, но при этом осознавая неразвитость и необразованность народа, его неумение отстаивать свои интересы.

Можно не приводить цитаты из ключевых толстовских статей, посвященных аграрному вопросу и образу крестьянина, достаточно только отметить, что пафос этих статей очень высок, прежде всего, в работах «Рабство нашего времени» (1900), «Великий грех» (1905), «Письмо крестьянину о земле» (1905), «Обращение к русским людям. К правительству, революционерам и народу» (1905–1906), «Единственное возможное решение земельного вопроса» (1906), «Что же делать?» (1906) и некоторых других Толстой доходчиво и точно передает абсурдность ситуации, сложившейся в самой большой на планете аграрной стране, землями которой владеет не народ, но определенная группа людей, не способных к настоящему труду, часто не уважающих, не ценящих этот труд миллионов крестьян.

Примечательно, что многие идеи Толстого о жизни на земле и совместном землепользовании были реализованы, пусть и в несколько искаженном виде, только за рубежом, в колониях русских духоборов в Канаде, что вызывало пристальное внимание зарубежных наблюдателей [Христенко].

Внутри России позиция Толстого, полностью совпадавшая с мнением крестьянства — главного социального слоя страны, так и не

нашла отклика у власти. Е. Е. Румянцева справедливо отметила, что «альтернативный подход к исследованию истории позволяет понять, что произошло бы в России, если бы были реализованы предложения Л. Н. Толстого о едином земельном налоге и наделении землей всех крестьян, а не выборочно. Возможно, революции в царской России и не случилось бы. Выходит, что история тех событий освещена все еще недостаточно объективно» [Румянцева: 244].

Действительно, но сих пор нет единого объективного и осмысленного взгляда на полемику Толстого и Столыпина. К сожалению, отдельные исследователи не учитывают факты очевидных нарушений этических и правовых норм, допущенных П. А. Столыпиным в защиту правительства. Распространенной практикой является ангажированный отбор фактологического материала, приводящий к апологетической оценке деятельности российского премьер-министра.

К примеру, нельзя согласиться с С. Н. Смирновым, заявляющим, что «основным позитивным результатом аграрной реформы П. А. Столыпина является существенное повышение правового статуса крестьянства и подведение под увеличившийся объем прав крестьян экономического фундамента», что «продажа земли стала одним из наиболее существенных источников финансирования для крестьян» [Смирнов: 39]. Н. В. Новикова считает, что «суть фактически второго раскрепощения крестьян, как справедливо оценивают предпринятый П. А. Столыпиным шаг, заключалась в том, чтобы законодательно освободить мужика-работника от общинных скреп, дать ему возможность трудиться, будучи хозяином обрабатываемой земли» [Новикова: 225]. Однако перед нами не вполне верное заключение исследовательницы: в действительности возможность трудиться у крестьян была всегда, при этом народ трудился не только на себя, но и на помещиков, а вот прокормить себя большинство крестьян так и не могло вплоть до самой революции.

Знаменитый ученый-народник и общественный деятель А. Н. Энгельгард, описывая жизнь крестьян в России в конце XIX в., отмечал:

> Мужик-земледелец ест самый плохой ржаной хлеб с костерем, сивцом, пушниной, хлебает пустые серые щи, считает роскошью гречневую кашу с конопляным маслом, об яблочных пирогах и понятия не имеет, да еще смеяться будет, что есть такие страны, где неженки-мужики яблочные пироги едят [Энгельгардт: 350–351].

Н. В. Новикова поддерживает иллюзию превращения крестьянина в фермера — именно по этому пути хотел повести нашу аграрную страну Столыпин. Он мечтал направить сельское хозяйство России по американскому пути развития, радел за появление в стране фермеров, однако эта идея была выдвинута во многом для сохранения частной собственности на землю в том виде, в котором она существовала ранее, а значит — для противодействия народу и его «адвокату» Толстому. Н. В. Новикова, показывая «историческое противостояние писателя и политика» [Новикова], обращаясь к письмам Толстого к Столыпину, открыто подчеркивает заслуги министра, цитирует его речи, но не раскрывает основы конфликта.

Между тем надо помнить, что Столыпин был назначен Николаем II на пост в значительной степени благодаря своей репутации как консервативного деятеля, а также ожидаемой лояльности в будущем:

> 26 апреля 1906 г., после отставки Витте и назначения главою правительства И. Л. Горемыкина, Николай II приглашает на пост министра внутренних дел саратовского губернатора П. А. Столыпина, жестоко подавившего крестьянское движение в своей губернии [Лебедев: 414].

Исследователи, пишущие о Столыпине, зачастую не отмечают тот факт, что его взгляды об абстрактном мужике-фермере и консервативная политическая позиция шли вразрез с мнением народа. Об этом ярко свидетельствовали выборы в I и II Государственные думы и политическая борьба, развернувшаяся в только что созданном законодательном органе.

Безусловно, главным вопросом в работе как первой, так и второй Государственной думы оставался земельный вопрос. Вокруг него выстраивалась вся политическая борьба, и именно его нерешенность в конечном счете привела к разгону обоих представительных учреждений. Уже в самом начале работы первой Думы, 8 мая 1906 г., кадетская фракция, насчитывавшая 42 депутата, выдвинула законопроект, который должен был стать компромиссным решением аграрной проблемы. Этот проект предусматривал дополнительное наделение крестьян землей, причем источником должны были послужить казенные, монастырские, церковные и удельные земли, а также — в качестве наиболее острого пункта — частичный принудительный выкуп помещичьих

земель. Кадеты таким образом пытались сохранить принцип частной собственности, но при этом скорректировать ее в пользу крестьянства через механизм выкупа за государственный счет [Журавлев: 32].

Однако, как показали выборы и в первую, и во вторую Думу, сами крестьяне отдавали предпочтение вовсе не этим умеренно-либеральным рецептам. Парадокс, но депутаты от крестьян, которых в Думе называли «трудовиками», систематически голосовали за более левые партии. Крестьяне поддерживали Трудовую группу и примыкавших к ней эсеров, а не кадетов. Причина заключалась в фундаментальном расхождении в понимании природы земли: кадеты рассматривали ее как объект купли-продажи с частичной конфискацией, тогда как крестьянское правосознание требовало радикального передела всех угодий без всякого выкупа.

Квинтэссенцией такого левого подхода стало так называемое «Дело 104-х» — проект «Основного земельного закона», внесенный трудовиками и поддержанный 104 депутатами. Эта программа вступала в прямое противоречие с кадетским проектом. Если кадеты настаивали на частичном и возмездном за вознаграждение изъятии, то трудовики требовали полной отмены частной собственности на землю, передачи всей земли, включая помещичью, в общенародный фонд и последующего уравнительного распределения по трудовой или потребительской норме [Журавлев: 42–43]. Именно отсутствие частной собственности становилось краеугольным камнем крестьянской думской программы. Для крестьянского депутата земля была не товаром и не объектом выкупа, а, в согласии с традиционными представлениями, «Божьей» и «ничьей» — принадлежащей лишь тому, кто лично ее обрабатывает.

Фигура крестьянина в первой и второй Думе резко отличалась от того патриархального образа, который консерваторы привыкли рисовать в своих докладах. Это был не «темный и молчаливый проситель», а прагматичный и последовательный радикал. Он с трудом ориентировался в отвлеченных дискуссиях о правах и конституции, но проявлял удивительную твердость в главном: земля должна отойти к крестьянам немедленно, безвозмездно и в полном объеме. Голосуя за трудовиков и поддерживая «Дело 104-х», крестьянин защищал не партийную доктрину, а свой сугубо практический интерес — получить максимальный надел за счет помещичьих, удельных и государственных земель. Этот разрыв между умеренной тактикой кадетов, предлагавших компенси-

руемый выкуп, и радикальными требованиями крестьянской России стал фатальным для всей думской системы. Первая Дума была распущена через 72 дня, а вторая, собравшаяся в 1907 г., показала еще большее ожесточение позиций. Наказы с мест требовали «всей земли даром», полиция фиксировала массовое недовольство, и 3 июня 1907 г. вторую Думу постигла та же участь, что и первую, — после чего избирательный закон по инициативе Столыпина был изменен так («третьиюньский переворот»), чтобы впредь крестьянство уже не могло самостоятельно определять исход голосования.

Разумеется, Толстой был в курсе всего, что происходило в России. Постоянно изучавший прессу, писатель знал ситуации с думами и остро стоявшим на повестке дня земельным вопросом. Примечательно, что Толстому поступила телеграмма от петербургской артельной газеты «Свободный труд» с вопросом, даст ли открывающаяся 20 февраля 1907 г. вторая Государственная дума «хоть каплю счастья народу» и сумеет ли она мирным путем передать землю крестьянам [Толстой 77: 17]. Факт обращения к Толстому с данным вопросом не только еще раз признает его в качестве «адвоката» народа, но и показывает, что общественное мнение в России оценивало писателя как сторонника левых партий того времени. Ответ писателя не оставлял в этом никаких сомнений. 26 января 1907 г. Толстой отправил в редакцию свои статьи о земельном вопросе и отметил:

> О том, какая деятельность мне кажется наилучшей, равно об уничтожении земельной собственности, высказался в прилагаемых задержанных статьях [Толстой 77: 17].

Исследователи редко обращают внимание на тот факт, что переписка Толстого и Столыпина напрямую коррелировала с общественно-политическими событиями в стране. Первое письмо писателя к премьер-министру от 26 июля 1907 г. было написано как раз по факту роспуска второй Государственной думы.

Ключевой вопрос и главный пафос письма Толстого состоял в необходимости устранения «вековой, древней несправедливости» — права земельной собственности [Толстой 77: 165]. Писатель справедливо утверждал, что революционеры всех партий имеют поддержку народа именно потому, что они опираются на недовольство крестьян, и пы-

тался растолковать Столыпину этот факт, который, по мнению Толстого, министр мог не понимать:

> Несправедливость состоит в том, что как не может существовать *права* одного человека владеть другим (рабство), так не может существовать *права* одного, какого бы то ни было человека, богатого или бедного, царя или крестьянина, владеть землею как собственностью. Земля есть достояние всех, и все люди имеют одинаковое право пользоваться ею [Толстой 77: 165].

Толстой достаточно деликатно и мягко показывает, что он *прекрасно осведомлен о противостоянии Столыпина и первых двух дум*, однако писатель не обвиняет министра, а пытается направить его деятельность по решению земельного вопроса в преддверии открытия третьей Государственной думы по нужному пути, во благо народа:

> Начните эту работу до думы, и *дума будет не врагом Вам*, а *помощником*, помощниками, а не врагами будут Вам и все лучшие люди как из образованных людей, так и из народа (Курсив мой. — *Д. Х.*) [Толстой 77: 167].

В этом доброжелательном и тактичном письме к Столыпину (Толстого, к сожалению, неверно обвиняют в оскорблении министра) писатель также предлагал Столыпину почитать труды Генри Джорджа, обратиться к его книге "Social problems", самостоятельно разобраться в деле великой важности и правильно к нему отнестись. По всей видимости, Толстой надеялся, что деятельность Столыпина была вызвана не желанием противостояния, о котором он также много пишет в своем письме, а проблемами внешними, большой загруженностью, отсутствием нацеленности на решение аграрного вопроса.

Еще раз акцентируем внимание читателей на том факте, что, по всей видимости, не аграрная политика Столыпина сама по себе, не указ 9 ноября 1906 г., составивший ее основу, вызвали негодование Толстого. Хотя и сама по себе аграрная реформа была очень далека от интересов народа и страны. Нацеленная на разрушение крестьянской общины, на изоляцию крестьянина, эта реформа была во многом призвана подорвать народное единство, представлявшее опасение для правительства, столкнувшегося с серьезным народным неудовольствием.

И. Б. Полюбина точно показывает, что российские экономисты-аграрники в большинстве своем «резко осудили правительственные земельные мероприятия». Она отмечает, что они в массе своей подчеркивали «реакционный характер реформ», признали последствия указа 9 ноября 1906 г. «безусловно вредными», «поскольку он приведет не к развитию капитализма, не к развитию производительных сил, а, наоборот, — к остановке в развитии» [Полюбина: 90].

Неслучайно Толстой как «адвокат» народа был возмущен тем, что справедливые голоса, прозвучавшие на сессиях первой и второй Государственных дум, были задавлены, заглушены. В историографии распространена точка зрения, согласно которой правильные шаги Столыпина нарочно не были поддержаны «левыми» первой и второй Государственными думами, якобы не понимавшими нужд страны. В частности, в статье В. М. Юрьева содержится весьма комплиментарная оценка деятельности Столыпина и его аграрной реформы, которая является не вполне обоснованной:

> Первая и Вторая Государственные Думы крайне негативно встретили эти преобразования, и только Третья Государственная Дума, сформированная в ноябре 1907 года, поддержала аграрную политику П. А. Столыпина [Юрьев: 31].

Однако апологеты Столыпина забывают, что третья Государственная дума была сфабрикована путем полного нарушения любых демократических норм и процедур голосования. Согласно новому избирательному закону число выборщиков было смещено в пользу помещиков и крупных землевладельцев: 1 голос помещика приравнивался к 4 голосам крупной буржуазии, 65 голосам мелкой буржуазии, 260 голосов крестьян и 543 голосам рабочих. Только подобное полное игнорирование принципов равенства и демократии позволило провести в третью Думу правые партии, *которые в предыдущих составах не играли никакой роли*.

Похожим образом сторонники Столыпина пытаются представить переписку последнего с Толстым как противостояние литератора, занявшегося не своим делом, и великого государственного деятеля:

> Надо заметить, что переписка Столыпина и Толстого, по сути, нисколько не изменила положения дел. Писатель взял поначалу менторский тон, но

встретив достойный ответ убежденного в своей правоте и просвещенного оппонента, видимо, к этому спору остыл [Сидоровнин: 76].

Нельзя согласиться в данном случае ни с характеристикой тона Толстого, ни с заключением о том, что он «остыл» к спору. Намерение писателя было связано со стремлением обратить внимание премьер-министра на аграрный вопрос как на острую проблему государственного развития, а также предложить наиболее оптимальный, с его точки зрения, путь исправления ситуации. Толстой не стремился к полемике; напротив, его целью было указать Столыпину на необходимость прекращения эскалации внутригосударственного противостояния.

Если в первом письме Толстой в большей степени предупреждал Столыпина, то во втором послании от 28 января 1908 г. писатель с сожалением констатирует ошибки премьер-министра (при этом вежливо общаясь и показывая значимость и высоту положения адресата):

> Вы сделали две ошибки: первая, — начали насилием бороться с насилием и продолжаете это делать, все ухудшая и ухудшая положение; вторая, — думали в России успокоить взволновавшееся население, и ждущее только одного: уничтожения права земельной собственности (столь же возмутительного в наше время, как полстолетия тому назад было право крепостное), успокоить население тем, чтобы, уничтожив общину, образовать мелкую земельную собственность [Толстой 78: 41–42].

В данном случае Толстой выражает не только собственную точку зрения, но позицию широких слоев крестьянства и общества в начале XX в., которые, как он полагал, фиксировали многочисленные случаи несправедливых действий со стороны правительства. И. Б. Полюбина, излагая мнения ученых-аграриев того времени, отмечает:

> Крестьян нельзя было превратить в процветающих американских фермеров только на основе раздела общинных земель, не трогая помещичьего землевладения. А это делало столыпинскую реформу половинчатой и заведомо обреченной только на незначительные успехи. Помещичье землевладение и подлинный экономический прогресс деревни были несовместимы [Полюбина: 90].

Толстой, сохранявший неоправданные ожидания в отношении Столыпина, призывал его предпринять все возможные меры в интересах крестьянского населения. Даже будучи осведомлен о роспуске двух предшествующих Государственных дум, Толстой выражал надежду на ошибочность собственных представлений о Столыпине, надежду на то, что тот способен руководствоваться в своих действиях моралью и совестью. Глубоко символично, что Толстой предвидел тут и основу для возможного будущего спасения личности министра от рук террористов:

> Еще живее могу себе представить, как этот проект (земельного освобождения — *Д. Х.*) может захватить Думу и привлечь большинство на свою сторону. <…> Вы, пострадавший так жестоко от покушений и почитаемый самым сильным и энергичным врагом революции, Вы вдруг стали бы не на сторону революции, а на сторону вечной, нарушенной правды и этим самым вынули бы почву революции [Толстой 78: 43].

Однако Столыпин не проявил стремления к прекращению внутригосударственного противостояния, сопровождаемого насилием и человеческими жертвами. Переписка между писателем и министром оборвалась именно потому, что Столыпину нечего было ответить на справедливые замечания народного «адвоката».

Критика в адрес государя и высшего аппарата власти, неспособного обеспечить нормальную жизнь в стране, наиболее ярко прозвучала в одной из пророческих статей Толстого «Не могу молчать» (1908). В ней писатель констатировал, что правительство отводило себе первостепенную роль не в разрешении насущных проблем страны, включая аграрную, а в применении репрессивных мер для контроля над населением, что привело к эффекту, обратному ожидаемому:

> О казнях, повешениях, убийствах, бомбах пишут и говорят теперь, как прежде говорили о погоде. Дети играют в повешение. Почти дети, гимназисты идут с готовностью убить на экспроприации, как прежде шли на охоту. Перебить крупных землевладельцев для того, чтобы завладеть их землями, представляется теперь многим людям самым верным разрешением земельного вопроса.
>
> Вообще благодаря деятельности правительства, допускающего возможность убийства для достижения своих целей, всякое преступление: грабеж,

воровство, ложь, мучительства, убийства считаются несчастными людьми, подвергшимися развращению правительства, делами самыми естественными, свойственными человеку [Толстой 37: 88].

Толстой уверенно констатировал изменившееся настроение народа, «которое никакими усилиями нельзя вернуть к прежнему состоянию, — так же нельзя вернуть, как нельзя взрослого сделать опять ребенком» [Толстой 37: 89]. Данная статья стала ответом Толстого на аграрную политику, проводимую государственными деятелями. В итоговом тексте не осталось фамилий (хотя современники Толстого прекрасно понимали и силу этого обращения, и его адресатов), но в черновиках статьи писатель прямо обращался к Столыпину и государю. Толстой в статье рассказывает историю уличения палача художником, который пришел в дом палача и попросил его рассказать о своей деятельности:

Палач этот тем лучше вас, — вы, председатели судов, министры и вы, два главные Столыпин и Романов, — тем лучше, что он знает свое преступление, в которое он был вовлечен и своей бедностью и невежеством. А вы, вы, чем оправдаетесь вы перед людьми теперешними, ненавидящими и презирающими вас теперь, и перед будущими поколениями, которые навсегда с отвращением будут поминать ваши имена.

Разве вы можете верить в то, что, не удовлетворяя требованиям, определенным требованиями всего русского народа и сознанным уже большинством людей требованиям самой первобытной справедливости, требованиям уничтожения земельной собственности, не удовлетворяя даже и другим требованиям молодежи, напротив того, раздражая народ и молодежь, вы можете успокоить страну убийствами, тюрьмами, ссылками? [Толстой 37: 395].

Самым ярким опровержением мнений тех исследователей, которые считают, что Толстой замолчал в споре со Столыпиным, так как ему более нечего было сказать, являются дальнейшие обращения Толстого к министру с ходатайствами о помощи частным людям. Следует признать, что Столыпин оказывал содействие в удовлетворении отдельных частных просьб Толстого, хотя предпринимаемые премьер-министром усилия носили весьма ограниченный характер. Писатель же до самой

кончины не оставлял своей роли «адвоката». Так, 18 октября 1907 г. Толстой писал Столыпину с просьбой об освобождении А. М. Бодянского, арестованного за издание брошюры Толстого. В ноябре 1907 г., после ареста Н. Н. Гусева, который был ближайшим другом и помощником Толстого, писатель лично не стал обращаться к Столыпину с просьбой об освобождении Гусева, но попросил Д. А. Олсуфьева: «Покамест же очень, очень прошу вас попросить Столыпину велеть прекратить это дело и выпустить его» [Толстой 77: 238]. 21 августа 1908 г. Толстой ходатайствовал перед Столыпиным об облегчении участи крестьян, находившихся в Новгородской тюрьме и подозревавшихся в принадлежности к Крестьянскому Союзу — после обращения писателя и вмешательства Столыпина крестьяне были выпущены.

Последнее письмо Толстого к Столыпину осталось незавершенным и неотправленным. Это самое грозное и самое отчаянное и всех обращений писателя, который полностью осознал историческую роль Столыпина и его полное равнодушие к судьбам простого народа. Толстой писал о том, что только в высшей степени ослепления здравого человека возможно продолжение деятельности, которую ведет Столыпин, не прекращая озлобление людей всеми ужасами произвола [Толстой 80: 80]. Финальный абзац письма Толстого показывает, что писатель продолжал верить в силу публичного слова, человеческую совесть, возможность исправления столь принципиального политика, каким был Столыпин:

> Письмо это пишу я только Вам, и оно останется никому неизвестным в продолжение, скажем, хоть месяц. С первого же октября, если в вашей деятельности не будет никакого изменения, письмо это будет напечатано за границей [Толстой 80: 81].

Причины написания этого послания с финальной угрозой ясны — Толстому и его изобретательности придавала силы выбранная им роль и борьба отнюдь не за себя. Причины не отправки письма также понятны: Толстой не мог не вспомнить о том, что он уже много раз обращался к Столыпину, предлагая и прося скорректировать его деятельность, но результат всегда был противоположным.

Судьба жестоко отомстила и Столыпину, и Николаю II, которые не захотели прислушаться к великому русскому писателю, пытавшему-

ся донести до власти вековые просьбы и исконные надежды русского крестьянина, простого земледельца, во всей их горести и полноте. Разогнав недовольных по тюрьмам и ссылкам, отправив на виселицу и каторгу наиболее активных бунтовщиков, царская власть открыто выбрала путь насилия, который, как и предупреждал писатель, обернулся впоследствии против нее самой. Спустя год после смерти Толстого премьер-министр Столыпин был убит в Киеве, спустя еще семь лет в подвале Ипатьевского дома в Екатеринбурге был расстрелян Николай II вместе со своей семьей. Российская империя не пережила Толстого даже на десять лет.

Список литературы

Источники

Джордж Г. Прогресс и бедность / пер. с посл. англ. изд. А. Г. Сахаровой под ред. А. К. Шеллера (Михайлова). СПб.: М. М. Ледерле, 1896. 662 с.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

Энгельгардт А. Н. Письма из деревни: 12 писем. 1872–1887. СПб.: Наука, 1999. 715 с.

Исследования

Андреева В. Г. Л. Н. Толстой об усадьбе XX в.: от «цивилизации машин» к новому природному дому восточного типа // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 3. С. 298–327. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-3-298-327

Андреева В. Г. Образ земли как одна из эпических основ художественных миров романов Л. Н. Толстого // Два века русской классики. 2020. Т. 2, № 2. С. 192–227. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227

Журавлев В. В. Первая Государственная дума: «звездный час российского либерализма», длительностью в 72 дня // Российский либерализм и Государственная Дума. 1906–1917 гг. Орел: Издательский дом «ОРЛИК», 2019. Ч. 1. С. 26–58.

Лебедев Ю. В. Исторические судьбы крестьянской общины // *Лебедев Ю. В.* «О слово русское, родное!» Страницы истории отечественной литературы. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2014. С. 382–425.

Кочешков Г. Н. Февральская революция и аграрный вопрос в России: неудавшийся либеральный проект // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2015. Т. 21, № 2. С. 30–36.

Новикова Н. В. Л. Н. Толстой и П. А. Столыпин: вопрос о земле (историческое противостояние писателя и политика) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, № 2. С. 223–231. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-2-223-231

Полюбина И. Б. Аграрный вопрос в экономической науке России начала XX века // Финансы и кредит. 2002. № 15 (105). С. 80–91.

Румянцева Е. Е. Дискуссия о земле: Л. Н. Толстой, Т. М. Бондарев и П. А. Столыпин // Материалы толстовских чтений 2020 года в Государственном музее Л. Н. Толстого. Москва: РГ-Пресс, 2021. С. 238–246.

Семеева С. А. Взгляд Л. Н. Толстого на решение аграрного вопроса в России начала XX в // Проблемы аграрной истории России. Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2021. С. 103–108.

Сидоровнин Г. П. Лев Толстой против Петра Столыпина: спор о земле // Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. 2016. № 4 (36). С. 72–78.

Смирнов С. Н. К вопросу о правовых и экономических последствиях преобразований аграрной сферы России в годы реформ П. А. Столыпина (1906–1911) // Аграрное и земельное право. 2019. № 5 (173). С. 37–40.

Христенко Д. Н. Русские классики и судьба России в произведениях американского писателя Мориса Хиндуса // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 2. С. 240–257. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-240-257

Юрьев В. М. Особый путь решения аграрного вопроса в России (к 90-летию столыпинской реформы) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 1997. № 3 (7). С. 25–45.

References

Andreeva, V. G. "L. N. Tolstoi ob usad'be XX v.: ot ʿtsivilizatsii mashin' k novomu prirodnomu domu vostochnogo tipa" ["L. N. Tolstoy on the 20th-Century Estate: From the ʿCivilization of Machines' to a New Natural House of the Eastern Type"]. *Dva veka russkoi klassiki,* vol. 7, no. 3, 2025, pp. 298–327. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-3-298-327 (In Russ.)

Andreeva, V. G. "Obraz zemli kak odna iz epicheskikh osnov khudozhestvennykh mirov romanov L. N. Tolstogo" ["The Image of the Earth as One of the Epic Foundations of the Artistic Worlds of L. N. Tolstoy's Novels"]. *Dva veka russkoi klassiki,* vol. 2, no. 2, 2020, pp. 192–227. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227 (In Russ.)

Zhuravlev, V. V. "Pervaia Gosudarstvennaia duma: ʿzvezdnyi chas rossiiskogo liberalizma', dlitel'nostiu v 72 dnia" ["The First State Duma: ʿRussian Liberalism's Finest Hour', Lasting 72 Days"]. *Rossiiskii liberalizm i Gosudarstvennaia Duma. 1906–1917 gg.* [*Russian Liberalism and the State Duma. 1906–1917*], part 1. Orel. Izdatel'skii dom "ORLIK" Publ., 2019, pp. 26–58. (In Russ.)

Lebedev, Iu. V. "Istoricheskie sudby kresť ianskoi obshchiny" ["Historical Fates of the Peasant Community"]. Lebedev, Iu. V. *"O slovo russkoe, rodnoe!" Stranitsy istorii otechestvennoi literatury* [*"O Russian Word, My Native!" Pages from the History of Russian Literature*]. Kostroma, Kostroma State University Publ., 2014, pp. 382–425. (In Russ.)

Kocheshkov, G. N. "Fevralskaia revoliutsiia i agrarnyi vopros v Rossii: neudavshiisia liberalnyi proekt" ["The February Revolution and the Agrarian Question in Russia: A Failed Liberal Project"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova,* vol. 21, no. 2, 2015, pp. 30–36. (In Russ.)

Novikova, N. V. "L. N. Tolstoi i P. A. Stolypin: vopros o zemle (istoricheskoe protivostoianie pisatelia i politika)" ["L. N. Tolstoy and P. A. Stolypin: The Land Question (The Historical Confrontation Between Writer and Politician)"]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Seriia: Filologiia. Zhurnalistika,* vol. 22, no, 2, 2022, pp. 223–231. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2022-22-2-223-231 (In Russ.)

Poliubina, I. B. "Agrarnyi vopros v ekonomicheskoi nauke Rossii nachala XX veka" ["The Agrarian Question in Russian Economic Science at the Beginning of the 20th Century"]. *Finansy i kredit*, no. 15 (105), 2002, pp. 80–91. (In Russ.)

Rumiantseva, E. E. "Diskussiia o zemle: L. N. Tolstoi, T. M. Bondarev i P. A. Stolypin" ["Discussion of Land: L. N. Tolstoy, T. M. Bondarev, and P. A. Stolypin"]. *Materialy tolstovskikh chtenii 2020 goda v Gosudarstvennom muzee L. N. Tolstogo* [*Proceedings of the 2020 Tolstoy Readings at the L. N. Tolstoy State Museum*]. Moscow, RG-Press Publ., 2021, pp. 238–246. (In Russ.)

Semeeva, S. A. "Vzgliad L. N. Tolstogo na reshenie agrarnogo voprosa v Rossii nachala XX v." ["L. N. Tolstoy's View on the Resolution of the Agrarian Question in Russia in the Early 20th Century"]. *Problemy agrarnoi istorii Rossii* [*Problems of Agrarian History of Russia*]. Lipetsk, Lipetsk State Pedagogical University Publ., 2021, pp. 103–108. (In Russ.)

Sidorovnin, G. P. "Lev Tolstoi protiv Petra Stolypina: spor o zemle" ["Leo Tolstoy vs. Pyotr Stolypin: The Land Dispute"]. *Gumanitarii: aktualnye problemy gumanitarnoi nauki i obrazovaniia*, no. 4 (36), 2016, pp. 72–78. (In Russ.)

Smirnov, S. N. "K voprosu o pravovykh i ekonomicheskikh posledstviiakh preobrazovanii agrarnoi sfery Rossii v gody reform P. A. Stolypina (1906–1911)" ["On the Legal and Economic Consequences of Transformations in the Agrarian Sphere of Russia during the Years of P. A. Stolypin's Reforms (1906–1911)"]. *Agrarnoe i zemelnoe pravo*, no. 5 (173), 2019, pp. 37–40. (In Russ.)

Khristenko, D. N. "Russkie klassiki i sud'ba Rossii v proizvedeniiakh amerikanskogo pisatelia Morisa Khindusa" ["Russian Classics and the Fate of Russia in the Works of the American Writer Maurice Hindus"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 2, 2025, pp. 240–257. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-240-257 (In Russ.)

Iur'ev, V. M. "Osobyi put' resheniia agrarnogo voprosa v Rossii (k 90-letiiu stolypinskoi reformy)" ["A Special Way to Resolve the Agrarian Question in Russia (On the 90th Anniversary of the Stolypin Reform)"]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriia: Gumanitarnye nauki,* no. 3 (7), 1997, p. 25–45. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-342-369
https://elibrary.ru/XGNAPU
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. С. О. Шведова
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия

О художественной интеграции в поэтике русского реализма: Пушкин — Тургенев — Чайковский

Исследование выполнено за счет внутреннего гранта
РГПУ им. А. И. Герцена (проект № 54-ВГ)

Аннотация: Предметом изучения в статье явились особенности творческого «перепрочтения» П. И. Чайковским романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, нашедшие выражение в новаторской поэтике «лирических сцен». При этом анализ сфокусирован не на способах перевода с языка одного вида искусства на язык другого, а на феномене литературоцентричности, который характерен для эстетического мышления XIX в. С ним связана специфика восприятия композитором произведения Пушкина и эстетические формы преломления его в музыкальном произведении. Материалом исследования стали музыкально-критические работы, литературоведческие и музыковедческие исследования, в которых фиксировалась и подвергалась осмыслению связь оперы Чайковского как с романом Пушкина, так и с литературными явлениями второй половины XIX в., развивающими пушкинскую традицию. Неожиданный для самого композитора факт сценического успеха оперы у современников может быть объяснен особым характером творческого восприятия пушкинского романа Чайковским сквозь «оптику» современной ему реалистической литературы.

Ключевые слова: русский реализм, опера «Евгений Онегин», А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, П. И. Чайковский

Информация об авторе: Светлана Олеговна Шведова, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6453-2327

E-mail: sshv@inbox.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 09.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 16.02.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: *Шведова С. О.* О художественной интеграции в поэтике русского реализма: Пушкин — Тургенев — Чайковский // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 342–369. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-342-369

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 342–369. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 342–369. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Svetlana O. Shvedova
Herzen State Pedagogical University,
St. Petersburg, Russia

About Artistic Integration in the Poetics of Russian Realism: Pushkin — Turgenev — Tchaikovsky

Acknowledgements: The research was supported by an internal grant of the Herzen State University of Russia (project no. 54-VG).

Abstract: This article examines the specifics of P. I. Tchaikovsky's creative "rereading" of A. S. Pushkin's novel in verse "Eugene Onegin," as expressed in the innovative poetics of "lyrical scenes." The analysis focuses not on the methods of translation from one art form to another, but on the phenomenon of literature-centricity, characteristic of 19th-century aesthetic thinking. This phenomenon is linked to the composer's particular perception of Pushkin's work and the aesthetic forms in which it is reinterpreted in the musical composition. The study draws on music criticism, literary studies, and musicological research that document and explore the connections between Tchaikovsky's opera and Pushkin's novel, as well as literary phenomena of the second half of the 19th century that developed the Pushkin tradition. The fact that the opera was a success on stage among his contemporaries, unexpected for the composer himself, can be explained by the special nature of Tchaikovsky's creative perception of Pushkin's novel through the "optics" of contemporary realistic literature.

***Keywords*:** Russian realism, opera "Eugene Onegin," A. S. Pushkin, I. S. Turgenev, P. I. Tchaikovsky

Information about the author: Svetlana O. Shvedova, PhD in Philology, Herzen State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., 191186 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6453-2327

E-mail: sshv@inbox.ru

Received: September 09, 2025

Approved after reviewing: February 16, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Shvedova, S. O. "About Artistic Integration in the Poetics of Russian Realism: Pushkin — Turgenev — Tchaikovsky." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 342–369. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-342-369

Вопрос о творческом взаимодействии литературы и музыки не является новым. В первую очередь он возникает в отношении такого вида музыкально-драматического искусства, как опера, когда речь заходит об использовании литературного произведения в качестве материала для написания либретто. В этом случае внимание исследователей оказывается направлено на выявление текстуальной разницы и специфики трактовки литературного прото-образа в оперном произведении. Вместе с тем в ряде музыковедческих и литературоведческих работ намечен и иной аспект исследования этой проблемной области, связанный с выявлением общих принципов поэтики, лежащих как бы поверх различий отдельных языков искусства. В рамках этого подхода изучение оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в широком литературном контексте представляет особый интерес.

История появления замысла оперы на основе пушкинского романа и работы Чайковского над либретто (при участии К. С. Шиловского[1]) хорошо известна; она многократно описывалась как в научной музыковедческой, так и в популярной литературе. Общеизвестно также, что выбор сюжета затруднил восприятие оперы многими современниками:

> Большинство статей и рецензий <...> останавливается на пресловутом вопросе воплощения пушкинских героев на сцене и т. п., меньше внимания уделяя самой музыке. <...> Это обстоятельство доказывает, сколь «литературным», а не «музыкальным» было восприятие большинства рецензентов [Туманина: 496].

[1] М. И. Чайковский свидетельствовал: «Участие К. С. Шиловского в составлении либретто, кроме сценариума, ограничивается французским и русским текстом куплетов Трике; все остальные вставные стихи принадлежат композитору» [Чайковский 1997. 2: 167].

Упреки в некорректном воспроизведении и неуместном дополнении пушкинского текста, в нарушении целостного смысла романа, сомнения в возможности приспособить его для условий сценического действия высказывались даже людьми, с большим энтузиазмом воспринимавшими собственно музыку «Онегина». Так, хорошо известен отзыв И. С. Тургенева в письме к Л. Н. Толстому:

> Несомненно замечательная музыка; особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто! — Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. — Напр., о Ленском сказано:
>
> Он *пел* увядшей жизни цвет
> Без малого в 18 лет —
>
> а в либретто стоит:
>
> *Пою* увядшей жизни цвет
>
> и т.д.
> И так почти постоянно» (Курсив автора. — *С. Ш.*). [Тургенев: 206–207].

Подобная реакция возможна даже со стороны современного зрителя, несмотря на то, что опера Чайковского уже более столетия принадлежит к разряду неоспоримой классики. Психологическую подоплеку критики хорошо определил друг и коллега Чайковского, музыкальный критик Г. А. Ларош, писавший в одной из первых своих работ, посвященных этой опере:

> <...> для музыканта крайне невыгодно браться за такие произведения поэзии, которые успели сделаться национальными, которые всеми повторяются наизусть, заучиваются с детства, рассыпались на общепринятые цитаты, поговорки и пословицы. Пушкинский «Онегин» нам дорог в той форме, в которой мы к нему привыкли: истрепанная, тысячу раз перечитанная книжка, дающая полный простор нашей фантазии, не навязывающая нам для Евгения фигуру этого баритона, для Ольги — этой примадонны, книжка, позволяющая нам рисовать себе и сад, и деревню, и дом, и бал, как нам вздумается — вот наш Онегин, всякая переделка, всякая драматизация этого сюжета есть прежде всего покушение на дорогого нам друга, на спутника наших грез [цит. по: Виноградова: 48].

Поскольку речь шла о художественной интерпретации смыслообразующего («сильного», «прецедентного») произведения национальной литературы, реакция зрителя приобретала личностно-заинтересованный характер; среди профессиональных критиков возникла, по словам Б. В. Асафьева, мода «защищать пушкинский роман от посягательств композитора», подкрепляемая «позой обиды за Пушкина до грани какого-то “фетишизма”» [Асафьев: 7]. Образовалась беспрецедентная для русской культуры ситуация, и это при том, что до «Евгения Онегина» (1877–1878) уже создавались оперы на основе пушкинских произведений («Руслан и Людмила» М. И. Глинки (1842), «Русалка» (1843–1855), «Каменный гость» (1866–1869), оставшаяся не законченной опера «Мазепа» (изд. в 1872) А. С. Даргомыжского, «Кавказский пленник» Ц. А. Кюи (первая ред. 1857–1858), «Борис Годунов» (1869, 1872) М. П. Мусоргского). Они также были отмечены яркими чертами новаторства и вызвали каждая в свое время острую полемику, которая касалась прежде всего музыкальных и сценических аспектов.

«Внедрения» авторов либретто в пушкинский текст, в некоторых из перечисленных случаев весьма значительные, не воспринимались столь болезненно, как в либреттном тексте «Онегина»; «святотатственным дерзновением» назвал досочиненный им текст сам Чайковский в одном из писем С. И. Танееву [Чайковский 1916: 23]. Тем более примечательно, что «Онегин», предназначавшийся для камерной постановки силами учащихся Московской консерватории и первоначально встреченный публикой прохладно[1], довольно быстро снискал «беспримерный успех <...> в течение одного сезона превративший композитора из уважаемого и любимого артиста в громкую европейскую знаменитость» [Ларош 1894: 97]. А это значит, что, несмотря на высказанные сомнения, современники приняли оперную версию «Онегина»[2]:

[1] М. И. Чайковский писал, что первые представления «сопровождались сравнительно слабыми аплодисментами» [Чайковский 1997. 2: 231, 232].

[2] Преимущественно на сочувствие публики и рассчитывал композитор. «Опера эта, мне кажется, скорее будет иметь успех в домах и, пожалуй, на концетных эстрадах, — писал Чайковский, торопя издателя с выпуском клавира. — <...> Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху. Т. е. не театр сделает ее известной публике, а, напротив, публика, мало-помалу познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда театр поставит оперу, чтобы удовлетворить потребность публики» [Чайковский 1997. 2: 87].

> Публика <...> выказывала свое чуткое, можно сказать, лирически-любовное отношение к «Евгению Онегину» Чайковского все сильнее и сильнее, притом повсеместно и независимо от качества исполнения. <...> В приготовительном и первом классах одной из петербургских гимназий, куда я поступил в 1894 году, шли пылкие споры о Фигнере-Ленском (он начал петь эту партию в 1888 году), и в «антрактах» между уроками происходили импровизированные «исполнения», особенно сцены дуэли. <...> оно <произведение — *С. Ш.*> стало в полном смысле слова бытовым явлением и общим интонационным достоянием: у всех, всюду «на слуху», в любой момент жизни [Асафьев: 8][1].

Но наиболее радикальное из изменений, внесенных Чайковским в пушкинский сюжет, публика все же не одобрила: в первоначальной редакции последней сцены героиня падала в объятья Онегина, «Евгений и Татьяна целовались и обнимались, себя не помня от страсти» [Ларош 1894: 117]. Приняв во внимание реакцию зрителя, Чайковский восстановил пушкинский финал[2]. Однако все остальные «модернизации» сюжета, изменение трактовки характеров, особенно очевидное в отношении образа Ленского (в музыкальном плане ставшего вровень с Татьяной и потеснившего Онегина[3]), закрепились в русском культурном

[1] Приведем и другое свидетельство современника, поэта М. Кузмина: «Вообще пушкинисты были недовольны, но публика очень скоро оценила вздохи Ленского, институтские хоры повсюду пели “Девицы-красавицы”, а оркестры на катках исполняли популярный вальс» [Кузмин: 124]. Сам Кузмин явно не был в числе поклонников этой оперы (будучи поэтом, он находился в лагере скептиков), однако и он признает исключительную востребованность «Онегина» в обыденной жизни.

[2] «Держась и в расположении сцен, и в стихах возможно ближе подлинника и позволяя себе только в редких местах вставки своего сочинения, либреттисты допустили одно капитальное уклонение от образца, заставив в последней картине оперы Татьяну пасть в объятия Онегина. Но в 1880 году, осенью, перед представлением оперы в Большом театре, в Москве, — Петр Ильич привел конец оперы в тот вид, в котором мы его знаем теперь», — свидетельствовал М. И. Чайковский [Чайковский 1997. 2: 267].

[3] «Все меняется в опере Чайковского сравнительно с романом из-за нового понимания центрального героя оперы. Это не Онегин, а Ленский. Поэтому ему, а не Онегину, принадлежит основной музыкальный тематизм. Поэтому и вся драматургия строится вокруг образа Поэта» [Шольп: 46].

сознании наравне с первоисточником. Многократно было подмечено, что массовый читатель часто смешивает героев пушкинского романа с оперными героями Чайковского (особенно это касается Гремина). По отношению к «Руслану и Людмиле» подобных проекций оперы на литературный текст в массовом сознании не наблюдается (будучи востребованной на сцене, опера Глинки гораздо меньше «Онегина» вросла в *повседневный быт*).

Можно предположить, что трансформации, которым подвергся в опере пушкинский сюжет, оказались для *современников Чайковского* понятными, *актуализировали в сознании зрителя определенные факторы восприятия, культурно-эмоциональные реакции,* благодаря которым психологическая дистанция в полстолетия (от 20-х до 70-х гг. XIX в.) преодолевалась, а герои начинали восприниматься как современники. Советский музыковед и литературовед А. А. Гозенпуд писал:

> Музыкальная драматургия «лирических сцен» Чайковского воссоздает интенсивную лирико-психологическую атмосферу романа так, как она воспринималась в контексте русской действительности 70-х гг., в контексте русского реалистического искусства [Гозенпуд 1967: 212].

Это открывало возможность для зрителя психологического соотнесения себя с героями оперы, несмотря на большую конвенциональность этого музыкального жанра в сравнении с романом (поскольку, как писал Ларош, «видеть наших современников или людей близкого нам поколения поющими нам вдвойне странно и невероятно» [Цит. по: Виноградова: 48]. Поэтому совершенно очевидно, что контексты восприятия, мысль о возможности которых была высказана выше, не были связаны с традициями оперного искусства[1]; последние предполагали установку, что происходящее на сцене *не уподобляется* жизни. М. И. Чайковский свидетельствовал, что зрители, привыкшие к условности оперных сюжетов, испытывали оторопь от перенесения на сцену бытовых реалий:

[1] В музыковедческой литературе подчеркивается, что именно выбор относительно современного (то есть не историко-мифологического, как в традиционной opera seria (ит.) — серьёзной опере) материала позволил Чайковскому почувствовать свободу от оперных штампов [Альшванг: 429].

> Близость изображаемой эпохи смущала, отвлекала внимание от качеств музыки и почти шокировала публику, никогда не видавшую помещиц, нянюшек, провинциальных барышень, генералов [Чайковский 1997. 2: 231].

Исключая из рассмотрения комическую оперу, в современной «Онегину» оперной драме только Д. Верди в «Травиате» (1853) и Ж. Бизе в «Кармен» (1875) обратились к современному материалу, не лишенному, однако, в обоих случаях некоторой доли социокультурной экзотики[1]. В «Онегине» же на сцене изображался русский быт, усадебный и великосветский. Один из рецензентов прямо указывал на нарушение условности оперного жанра:

> Реализм еще раз сослужил плохую службу искусству вообще и самому композитору в частности... И какую, в самом деле, музыку можно написать на такие слова: «Здравствуйте, как Ваше здоровье?» [Цит. по: Туманина: 495].

Под «реализмом» пишущий подразумевал копирование обыденной жизни; такое понимание было типичным для эпохи, оно в полной мере не преодолено, как будет показано ниже, и в современном литературоведении. С. И. Танеев, ученик и друг Чайковского, высоко оценивая музыку «Онегина», высказал, тем не менее, сходную мысль о трудности изображения обыденных ситуаций в опере, поскольку они лишают действие динамики: «Вся первая картина, — писал он Чайковскому, — состоит в том, что к Лариным приехали гости, и больше ничего» [Цит. по: Туманина: 504]. С точки зрения распространенных в оперной драматургии приемов, необходимых для раскрытия характеров персонажей посредством резкой перемены обстоятельств, драматической смены

[1] Оперу Бизе Чайковский любил, отзывался о ней как об «одной из прелестнейших опер нашего времени», сожалея, что ему не удается найти сюжет, подобный найденному Бизе [Чайковский 1916: 18]. Сюжет «Травиаты», напротив, оценивал очень критически («...творение г. Дюма-фиса, изображающее похождения продажной девки <...> ложно, сентиментально и не без пошлости <...> Такой выбор был понятен у Верди, искавшего сюжета, бьющего на нервы людей эпохи упадка искусства» [Чайковский 1997. 3: 131]). Тем не менее, он признавал, что в образах Виолетты и Кармен «под грубой формой чувствуется красота и сила» [Чайковский 1997. 3: 35].

ситуаций (что требовало введения условных мотивов: неожиданных известий, разоблачений, смертей, сумасшествия, бегства, пленения, отравлений, покушений, пророчествований), в первом действии «Онегина», действительно, «ничего не происходит», характеры персонажей раскрываются (в плоскости *словесного* текста) через диалоги и прямые автохарактеристики, которые Танеев и определил как «рассказ» персонажа о себе. (Речь шла об арии Ольги «Я не способна к грусти томной» и контрастных по отношению к ней характеристиках Татьяны в третьей сцене первой картины[1]). «Рассказ, — поясняет Танеев, — хорош в романе, в повести. Вот что я разумел под словом "несценично". Опять повторяю, что я говорил это только о начале» [Чайковский 1916: 22]. Между тем, ария Ольги *музыкально* необходима в первой картине, поскольку в ней раскрывается, по наблюдению Б. В. Асафьева, интонационная форма, определившая специфику музыкального действия всей оперы [Асафьев: 35–37] и неразрывно связанная с вопросом о новой природе оперно-драматургической событийности[2].

Чайковский подвел итог спору с Танеевым в письме от 25 января/5 февраля 1878 г.:

> Не буду больше препираться с Вами насчет сценичности или несценичности «Онегина». Я бы мог заметить, что Вы не совсем справедливо утверждаете, что характеры Татьяны и Ольги разъясняются не посредством действия, а посредством их монологов и диалогов. Правда, действия их очень просты, не театральны, но все-таки каждая из них действует по той мере, на какую способна. <...> А впрочем, я уже говорил Вам, что если, как Вы утверждаете, *опера есть действие*, а у меня в «Онегине» его нет, то я готов

[1] Эту арию критиковали и другие современники Чайковского. Ср.: «Ольга, в длинной арии, излагает целый анализ своего характера, относясь к себе совершенно объективно и выказывая свои способности к рефлексии. Как это все естественно и правдоподобно!» — язвил один из рецензентов [Цит. по: Виноградова: 33]. Ария Ольги занимает такое важное место в музыкальном действии «Онегина», что сделалась объектом анализа со стороны целого ряда исследователей.

[2] «Образуется система композиционных интонационных арок, звукоарок, своего рода "перекрытий" от одной точки действия к другой. Психологически это вызывает "интонационные ассоциации" на всем протяжении лирических сцен; ассоциации, образующие чрезвычайно цепкую связь между отдельными моментами» [Асафьев: 4].

> назвать Онегина не оперой, а чем хотите: сценами, сценическим представлением, поэмой, чем Вам угодно. <...> Пусть «Онегин» будет очень скучным представлением с тепло написанной музыкой — вот всё, чего я желаю (Курсив автора. — *С. Ш.*) [Чайковский 1916: 23].

Несмотря на примирительное «готов назвать ... чем хотите», жанровое определение «лирические сцены», в итоге закрепившееся за «Онегиным», отнюдь не было случайным. Оно отразило новый принцип, положенный в основу оперно-драматического действия, хорошо исследованный в музыковедении. Не внешние (фабульные) скрепы и ситуации, а сама музыкальная ткань (тематический материал, характеристики, лейтмотивные переклички) стала основой событийности:

> Лирические сцены Чайковского <...> это звенья монологов <...> и диалогов <...> так сплетенных друг с другом и так психологически мотивированных, что «оперность» с ее риторикой и «показательностью», с ее «масками и котурнами» решительно преодолевается. По реализму всей своей внутренней природы и всей своей слышимости «Евгений Онегин» был событием выдающимся, равным лучшим достижениям русской реалистической литературы [Асафьев: 23].

То, что для музыковеда сравнение оперного реализма «Онегина» с вершинами реализма литературного не было случайным, подтверждается целым рядом приводимых далее Асафьевым параллелей с писателями, как западными (Бальзак [Асафьев: 36, 57]), так и русскими (от Лермонтова [Асафьев: 53] и Баратынского [Асафьев: 30] до Некрасова [Асафьев: 42] и Чехова [Асафьев: 23–26, 82]). К сожалению, эти параллели, фиксирующие близость в отношении целого ряда структурно-семантических моментов, были проведены исследователем достаточно бегло, эскизно.

Сходную мысль за полвека до появления исследования Асафьева высказал и Ларош в работе «П. И. Чайковский как драматический композитор» (1894):

> Стремление Петра Ильича к реализму, к «жизненной правде в звуках» на этот раз было ясное и определенное. Поклонник Диккенса и Теккерея, Гоголя и Льва Толстого, он хотел посредством музыки, и не изменяя корен-

ным началам изящной формы, изобразить действительность если не так же отчетливо и выпукло, то все-таки в этом же направлении. Что в погоне за реализмом музыка всегда останется позади поэзии <Ларош подразумевает не лирику, а литературу в целом — *С. Ш.*>, — это он живо чувствовал; но точно так же он сознавал, что именно задача реализма стояла на очереди [Ларош 1894: 115].

Вариации этой мысли «всплывают» в названной работе неоднократно; в ней, как в фокусе, собирается вся проблематика статьи, хотя развить мысль вполне Ларош, по-видимому, не стремился. С одной стороны, он приписывает «Онегину» «цели, сходные с новейшей повестью и романом» [Ларош 1894: 116]. С другой — затрудняется соотнести его с конкретными литературными явлениями:

Господствующее в Чайковском настроение совсем не то, которое мы видим в современной ему русской поэзии (разумея под поэзией и роман). Представляемый им период от 1866–1893 гг. соответствует периоду приблизительно от смерти Пушкина или Лермонтова до «Войны и мира». Я не вижу в Чайковском ничего сходного с монументальною пластикой Льва Толстого, ни с его мистическим парением. Точно так же Чайковский был чужд искусственного, *гальванического* оживления и исступления Достоевского. <...> Ни того, ни другого элемента я пока в русской музыке не слышу, особенно же в Чайковском, в котором так явственно звучит смягченная мировая скорбь, смягченный байронизм 40-х годов (Курсив автора. — *С. Ш.*) [Ларош 1894: 122].

Как видим, Ларош не нашел конкретной литературной параллели преобладающему эмоционально-психологическому тону оперы Чайковского, а между тем, она вычитывается из его же характеристик этого тона: «известная минорность настроения, от тихой грусти до бешеного отчаяния» [Ларош 1894: 109]; «минорное настроение, доступное ему во всех оттенках, от спокойной грусти до бурных волн отрицания» [Ларош 1894: 122]; «глубокая безнадежная грусть, не прорывающаяся в манфредовских проклятиях, а полускрытая под оболочкою изящного спокойствия» [Цит. по: Виноградова: 49]; «П. Чайковский — несравненный элегический поэт в звуках» [Цит. по: Виноградова: 48]; «элегическая сторона, которую я считаю преобладающею в даровании г. Чай-

ковского» [Цит. по: Виноградова: 49]; «та светотень элегической грусти и мечтательности, которую так изящно и благородно умеет передавать г. Чайковский» [Чайковский 1997. 2: 601]. Все вышеперечисленное: меланхолически-элегическое начало, «смягченная мировая скорбь»[1], наконец, отсылка к 1840-м гг. — указывают на возможную параллель с наследием И. С. Тургенева.

Она была эксплицирована в ряде работ середины XX в. А. А. Гозенпуд писал в «Оперном словаре», характеризуя особенности художественной рецепции Чайковским пушкинского романа:

> Переосмысление романа в контексте явлений современного Чайковскому искусства, прежде всего художественной литературы, было не произвольным, а естественным актом, знаменовавшим новое творческое истолкование произведения другой эпохи. По настроению, общей атмосфере «Евгений Онегин» Чайковского близок романам и повестям Тургенева — «Дворянскому гнезду» или «Асе» [Гозенпуд 1965: 143][2].

Исследователем даже была высказана мысль о преимущественном значении литературных влияний в сравнении с современной Чайковскому оперной музыкой:

---

[1] Определяя эмоциональную доминанту творчества Чайковского как элегическую скорбь, обращенную в прошлое, Ларош проявлял некоторую субъективность. Найденная критиком особенность соединялась с другими «началами» творчества Чайковского и рождала звучания, устремленные все же не в прошлое, а в будущее — в XX в.

[2] В более поздних работах исследователь называет и других романистов, но имя Тургенева везде возглавляет перечень писателей, чье творчество, по мнению Гозенпуда, определило направленность творческой мысли композитора: «Конечно, Чайковский не ставил задачи создания оперной аналогии современному роману, но, будучи современником Тургенева и Толстого, прочитал пушкинский роман в контексте эпохи. В центре оперы судьба трех героев — Татьяны, Ленского, Онегина, — показанная в единстве с бытовой, социальной средой, особенно ярко переданной в сцене именин Татьяны и петербургского бала» [Гозенпуд 1967: 213]; «...не сюжет, а идеи и проблемы, лежащие в основе музыкального произведения, роднят его с современностью. Чайковский воплотил пушкинские образы в музыке “Евгения Онегина” как бы сквозь призму “Дворянского гнезда” Тургенева, повестей Л. Толстого и романов Гончарова, в свою очередь связанных с современностью и с традицией Пушкина» [Гозенпуд 1981: 156].

> определение «психологический роман» по отношению к опере ... должно понимать условно. Однако при всем своем глубоком своеобразии «Евгений Онегин» Чайковского, конечно, ближе к повести или роману И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого, чем к лирической опере Ш. Гуно или А. Тома [Гозенпуд 1967: 212].

Е. С. Берлянд-Чёрная акцентировала внимание на одной из граней проблематики оперы, позволяющей соотнести ее с современным Чайковскому литературным контекстом: в ней «запечатлелись женские типы и характеры в романах современных ему писателей — Тургенева, Толстого, Гончарова» [Берлянд-Чёрная: 42], что предопределило психологическую модернизацию образа Татьяны [Берлянд-Чёрная: 48] и трактовку финала. По сути, речь шла о том, что трансформация мотива замужества Татьяны (в частности, введение образа Гремина) отразило те изменения социокультурной роли женщины, которые произошли в середине – второй половине XIX в. и нашли отражение в русском романе:

> Это новое решение сюжетной линии было подсказано композитору не Пушкиным, а скорее романическими коллизиями в произведениях Гончарова, Тургенева, Толстого («Обрыв», «Новь», «Рудин», «Война и мир») [Берлянд-Чёрная: 50–51].

Предложенные параллели, к сожалению, не получили у названных исследователей дальнейшего развития и остались в плоскости *очень общих сближений проблематики* оперы и романов XIX в.

Заслуживающая внимания попытка анализа перекличек оперы и произведений современной Чайковскому литературы *на уровне эстетических принципов и элементов поэтики* была предпринята в работах крупных советских музыковедов Н. В. Туманиной и А. Е. Шольп. Развивая уже высказанную в музыковедении мысль о близости драматургических приемов Чайковского и Чехова, исследовательницы обнаруживают истоки этих новаций в драматургии Тургенева, в особенности, в пьесе «Месяц в деревне» (написана в 1850 г., опубликована в журнале «Современник» в 1855 г., первая постановка в 1872 г.). В работе Туманиной пересечения драматургической поэтики Чайковского и Тургенева были обозначены следующим образом:

> Психологическая драма как основа действия, отсутствие внешних событий, составляющих сложную и запутанную интригу, большое внимание к высказываниям героев, в которых выражаются как характер, так и чувства, индивидуализация действующих лиц — все это сближает драматургию Тургенева и Чайковского, в частности позволяет увидеть много общего между пьесами Тургенева и оперой «Евгений Онегин» (включая и многочисленные упреки в «несценичности» произведений Тургенева и Чайковского) [Туманина: 507].

Вопрос о том, какого характера обнаруженная связь — генетического или типологического, — исследовательница посчитала не очень существенным:

> Была ли драматургия «Онегина» создана под воздействием пьес Тургенева или нет, не имеет значения. Весьма возможно, что Чайковский видел некоторые пьесы Тургенева на сцене и, конечно, читал их, так как Тургенев до конца жизни композитора был одним из любимейших его писателей [Туманина: 507–508].

Гораздо более детально параллель Чайковский – Тургенев была исследована в работах А. Е. Шольп, объединенных затем в ее книге очерков «“Евгений Онегин” П. И. Чайковского» [Шольп]. Ученица Б. В. Асафьева, Александра Евгеньевна Шольп (1905–1989) проявляла особое внимание к вопросам драматургической поэтики оперы еще и в силу своей профессиональной специализации: в 1938–1941 и 1944–1947 гг. Шольп была режиссером-постановщиком Одесского театра оперы и балета, создавала постановки оперных спектаклей для Львовской оперной студии и Киевской студии телевидения, а в 1955–1971 гг. преподавала курс оперной драматургии на кафедре теории музыки Киевской консерватории.

Один из очерков книги был посвящен сопоставлению «Месяца в деревне» и «Евгения Онегина» в аспекте проблемы сюжета, очерченной достаточно широко: новое понимание драматического действия, в котором внешняя событийность сменялась интересом к внутреннему, психологическому плану, связывалось исследовательницей с утверждаемым Тургеневым и Чайковским новым видением человека во всей полноте его личностных возможностей и во всём драматизме

повседневного существования. Многослойность построения оперы и комедии проявлялась в их «двухсюжетности»: смысловой «нерв» конфликта предполагал сопряжение не на фабульном, а на философском уровне двух отдельных сюжетных линий (Татьяна — Онегин, Онегин — Ленский в опере, Ислаева — Ракитин, Ислаева — Беляев в пьесе). Сходство обнаруживалось и в поэтике финала оперы и комедии — его открытом характере, несущем в себе философское расширение тем разочарования, страдания, долга [Шольп: 43–53]. Объясняя эти пересечения, исследовательница говорила о *параллелизме художественных явлений, вызванном историческими закономерностями развития культуры* [Шольп: 43].

В других главах работы она обратила внимание на присущие опере «Евгений Онегин» конструктивные признаки романа (в первую очередь, связанные с категорией автора и разными гранями проявления авторского начала) [Шольп: 21]. Художественная рефлексия Чайковского по поводу судьбы романтического героя — Поэта — обнаруживала параллель с тургеневскими поисками нового героя в романе «Новь», а вслед за этим устанавливалось *типологическое сходство лирико-психологической поэтики Тургенева с проявлениями музыкального лиризма и психологизма в опере* [Шольп: 23–42]. Наконец, заслуживает интереса попытка назвать оперу «Евгений Онегин» «...первым русским музыкальным романом, выразившим современную ему общественную идеологию» [Шольп: 21]:

> Связь русской реалистической прозы (романа) и русской оперы оказалась глубоко органичной. Поэтому и «Онегина» Чайковского можно рассматривать как естественное порождение современной ему прозы: это, в сущности, тургеневский романный жанр, то есть жанр, возникший на базе тургеневской лирической прозы. До появления романов Тургенева «Онегин» Чайковского едва ли был бы реален [Шольп: 22].

Эта интереснейшая мысль, к сожалению, осталась не раскрытой в более конкретных аспектах. Но и сделанного в книге достаточно, чтобы определить работу Шольп как новаторскую и по заявленной проблематике, и по методологии, поскольку в исследовании органично соединились литературоведческий «ход» и детальный анализ музыкальных форм, средств выразительности в структурно-семантическом

и культурно-историческом аспектах. Тема «Чайковский и Тургенев» впервые была введена в историко-литературный контекст, что открывало далеко идущие перспективы ее исследования. Не случайно эта работа была высоко оценена М. А. Турьян, отметившей в своей рецензии необходимость «привлечь к книге А. Шольп внимание филологов» [Турьян: 246].

Иной подход к обозначившимся в научной традиции проблемам связи оперы Чайковского с реалистической литературой предложил М. Б. Гаспаров [Гаспаров]. В исследовании идет речь об экстраполяции созданных в романах второй половины XIX в. и посвященных им литературно-критических статьях психо-эмоциональных и поведенческих моделей в плоскость реального жизненного поведения людей «эпохи реализма», к которым отнесен и Чайковский. В качестве наиболее вероятного «транслятора» этих моделей литературовед указывает на тургеневское творчество:

> Писавшиеся в то время романы и повести Тургенева содержали многочисленные вариации этой общей темы <становления личности через испытание любовью — *С. Ш.*>, трактовку которой можно найти и в сочинениях Герцена, Гончарова, Чернышевского и Толстого. Знаменитая статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» сделала недвусмысленно ясным символическое значение этого основного сюжета… [Гаспаров: 101–102].

Эту модель Чайковский, по мысли исследователя, пытается реализовать в биографической плоскости (имеется в виду история его женитьбы), при этом обретенный эмоциональный опыт возвращается в сферу искусства, определив восприятие композитором пушкинского романа, который в сознании Чайковского «приобрел очертания истории из подлинной жизни» [Гаспаров: 104], вследствие чего получил «и черты реалистического повествования» [Гаспаров: 108]. Поэтому сюжетные коллизии, эпизоды и персонажи в опере Чайковского далеко отходят от пушкинского первоисточника и «выглядят заимствованными непосредственно из произведений Тургенева, Толстого или Гончарова» [Гаспаров: 108]. Комментируя взаимоотношения литературы реализма и жизни, исследователь использует образ отражений, получаемых при помощи двух зеркал:

> Искусство стремилось впитать в себя действительность, а действительность часто, если не всегда, воспринималась сквозь линзы, предложенные искусством [Гаспаров: 108].

Самое существенное здесь, конечно, вопрос о том, каковы эти «линзы», учитывают ли предлагаемые литературоведом модели специфику индивидуально-авторских художественных систем. В противном случае, реализм становится синонимом натурализма, хотя и несколько осложненного представлениями о самых общих, внеиндивидуальных матрицах восприятия и творчества. В пределе, речь идет о дагерротипировании жизни (личных переживаний, впечатлений) посредством ряда шаблонных приемов и подходов. В числе последних обнаруживается, например, тезис о речевой экспансии персонажей в литературе реализма, в противовес культуре недомолвок герметичной дворянской среды [Гаспаров: 121]. Персонажи эпохи реализма «старались выговориться, воздействовали один на другого непосредственно — словами и поступками, а не тем, что оставалось подразумеваемым» [Гаспаров: 110].

Уже на этом этапе рассуждений очевидна противоположность предлагаемых схем наблюдениям и выводам множества исследователей, писавших о психологических умолчаниях, лакунах, подтексте — как в литературе (в том числе и у Тургенева), так и в музыке Чайковского. Противоречия возникают и при обращении к тексту. Приведем всего лишь один пример. Комментируя знакомство героев в 1 акте, Гаспаров пишет:

> Реалистическая обстановка незамедлительно сказывается и на персонажах оперы. <...> В опере Онегин завладевает душой Татьяны, декламируя саркастические строки о своем «дяде самых честных правил» <...> щеголяя якобы очерняющим его самого цинизмом на манер Рудина, Базарова и Райского [Гаспаров: 111][1].

[1] Не вполне понятно, что имеется в виду под «цинизмом» Рудина и Райского, да и Базаров произносит свою фразу о «богатом теле» Одинцовой (адресуя ее не героине, а Аркадию) как раз для того, чтобы скрыть, какое глубокое впечатление произвела она на него с первого взгляда. Тут как раз и проявляется то самое «подразумеваемое», возможность которого исследователь исключает в отношении реалистического романа.

Однако эта фраза произносится Онегиным уже в заключительной сцене (№ 7) первой картины первого действия[1]. «Узнавание» же его Татьяной в качестве возлюбленного происходит гораздо раньше, в до-мажорном квартете (№ 5). Впервые увидав Онегина, героиня поет: «Я дождалась, открылись очи! / Я знаю, знаю: это он!» [«Евгений Онегин»: 22]. Онегин в это же время вопрошает Ленского: «Скажи, которая Татьяна, — / Мне очень любопытно знать <...> / Я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт. <...> / Я выбрал бы другую!» [«Евгений Онегин»: 21–22]. Принцип натуралистического правдоподобия здесь, как и в романе Пушкина, нарушен, поскольку *житейская* логика заставила бы Онегина скорее поинтересоваться у друга, которая из девушек его невеста. Зрителю же становится понятно, что *роковое* узнавание происходит и со стороны Онегина: мелодические линии героев и отражаются друг в друге, и примечательно не совпадают в ритмико-временном развертывании. В этом эпизоде Чайковский нарушает фабульную последовательность событий первоисточника, но очень точно следует пушкинской поэтике намека, недосказанности, предположительности («Я выбрал *бы*...», подчеркнутое эмфатическим повтором) (Курсив мой. — *С. Ш.*).

Но самое главное — это, конечно, музыка, которая и в данном эпизоде, и за его пределами совершенно не поддается однозначной интерпретации. Трудно согласиться с центральным тезисом исследователя:

> ...дискурс оперы Чайковского содержит в себе две формы выражения. Ее жанровая музыка создает реалистическую среду, в которой разворачивается действие оперы, между тем как изображение главных персонажей и их отношений равносильно осуществляемому музыкальными средствами психологическому анализу [Гаспаров: 116–117].

Бытовой романс в 1 картине 1 акта, песни крестьян, вальс и мазурка на балу Лариных, полонез в 3 акте — всё это трактуется как «социо-музыкальные формы» [Гаспаров: 112], в совокупности создающие «осязаемое социальное пространство» [Гаспаров: 113] и маркирующие

[1] В сцене, предваряющей ариозо Ленского (№ 6), *Онегин впервые обращается непосредственно к Татьяне;* вместо того, чтобы сразу поразить ее своим «цинизмом», он учтиво интересуется ее занятиями в деревне и замечает в ответ: Я вижу, — Вы мечтательны ужасно, / И я таким когда-то был!..» [«Евгений Онегин»: 24].

«близость обозначаемых такой музыкой ситуаций к реальной жизни» [Гаспаров: 112]. Проблема, однако, заключается в синтетическом характере мелодики Чайковского [Альшванг: 427]. В музыковедческих работах показано, что в «Онегине» нет «жанровой музыки» в собственном смысле слова: готовые формы не воспроизводятся в своем исходном виде, но преобразуются по законам симфонизма, значение этих элементов углубляется. А. А. Альшванг называет эту трансформацию «обобщением посредством жанра» [Альшванг: 421–424]. Так, романсовые интонации становятся носителями художественного образа, насыщаются более глубоким психологизмом [Альшванг: 396–397, 401], а из ярких танцевальных жанров, положенных в основу музыкального действия в 1 картине 2 акта, создается «живая ткань, на которой выводятся узоры драматической интриги» [Альшванг: 414]. Поэтому так протестовала А. Е. Шольп против трактовок бала Лариных как бытового эпизода в театре, указывая на то, что художественное значение бала Лариных гораздо шире введенных жанровых элементов:

> …все ухищрения постановщиков, показывающих бал «по-пушкински», то есть во всей красе провинциального помещичьего *быта*, с именинным столом, с пузатым самоваром и глупыми сплетницами вокруг него и т. д. и т. п. — идут абсолютно вразрез со всей музыкальной поэтикой четвертой картины «Онегина». В музыке ларинского бала нет жанровости, нет «быта», есть лирика, и лирика в самом высоком понимании этого слова (Курсив автора. — *С. Ш.*) [Шольп: 47].

Вторая из форм выражения, о которой говорит Гаспаров, с его точки зрения, тяготеющая к выделенным номерам и близкая традиционным оперным формам [Гаспаров: 113], посредством которых передается «психология» главных героев, на самом деле также синтетична. Во-первых, прообразами тем героев являются, в том числе, и бытовые романсы [Альшванг: 395–397][1]. Во-вторых, лирико-психологическое начало в музыке «Евгения Онегина» вбирает в себя мелодические традиции русского романса, и поэтому оно отнюдь не ограничено сферой изображения главных персонажей. В-третьих, сложная тематическая

[1] Подробный анализ взаимодействия реминисценций из русского романса и европейской музыки см.: [Шольп: 83–166].

работа Чайковского вообще не позволяет отделить «бытовую» составляющую музыки от традиционно-оперных психологических характеристик героев [Альшванг: 402]. «По существу, вся опера раскрывает постепенное становление выдающейся натуры, и никакая отдельная ария не могла бы исчерпать содержания этой целомудренной и страстной души», — так комментирует музыковед линию Татьяны в опере [Альшванг: 399], причем в финале в партии героини «совершенно нарушаются обычные оперные формы» [Альшванг: 419].

Подводя итог анализа работ, посвященных связям оперы «Евгений Онегин» с литературой второй половины XIX в., необходимо признать, что исследование этого вопроса в пределах общих схем едва ли продуктивно. Важно не только расширить и углубить контекст, но и прояснить линии историко-литературных и историко-культурных взаимодействий *в их конкретике и синкретизме*. Обзор исследований, посвященных этому вопросу, позволяет прийти к выводу о важности дальнейшего изучения проблемы Пушкин — Тургенев — Чайковский, причем уже не столько в типологическом аспекте, сколько в *персоналистическом*. Роман поэта первой трети XIX в., прочитанный композитором сквозь «оптику» романов и повестей любимого им писателя-современника — такой ракурс зрения не только способен обогатить наше понимание одной из самых значительных русских опер, но, думается, *имеет и более общую перспективу, необходимую для осмысления сложной, многосоставной и гетерогенной поэтики русского реалистического искусства, интегрирующей разновременные в историко-культурном отношении смысловые импульсы в динамично-противоречивое, но при этом единое художественное целое.*

К сожалению, практически не исследован вопрос о рецепции Чайковским тургеневского творчества. Тургенев не просто сыграл важную роль в формировании литературного кругозора молодого Чайковского, но и был, по свидетельству Ларош, одним из его любимых авторов [Ларош: 354]. По воспоминаниям мемуаристки А. И. Брюлловой, на вопрос собеседника о том, почему композитор упустил внезапно представившуюся в дороге возможность познакомиться с Тургеневым[1]

[1] Впоследствии Тургенев проявлял заинтересованность в знакомстве, но оно так и не состоялось. О причинах Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк из Франции в письме от 19 февраля 1879 г. [Чайковский 1997. 2: 220–221].

(«Разве Вы не любите Тургенева?»), Чайковский отвечал: «Страшно люблю, поклоняюсь ему <...>» [Брюллова: 109]. В письмах и дневниках Чайковского сохранились следы этой увлеченности произведениями Тургенева. Так, в мае 1867 г. во время визита в Москву цесаревича с женой он писал брату Анатолию: «не пошел на гуляния в парке “Сокольники”, потому что предпочел прочитать “Дым” до конца. Я потратил на это весь вечер и не жалею» [Чайковский 1997. 1: 248][1].

Даже значительно позднее, когда, по признанию композитора в одном из писем середины 1880-х гг., он «заметно охладел к Тургеневу» и чувствовал все возрастающую «склонность» к Л. Н. Толстому [Чайковский 1997. 2: 579], имя Тургенева не исчезает со страниц его переписки и дневников. «Отправление в Москву в 7 часов. По дороге читал рассказы Тургенева и приходил в восторг» [Дневники: 126]; «После обеда читал *Клару Милич*» (Курсив автора. — *С. Ш.*) [Дневники: 125]. В письме к великому князю Константину Константиновичу Чайковский цитирует по памяти стихотворение в прозе Тургенева «Русский язык» [Чайковский 1997. 3: 239]; плачет, читая эссе французского критика Э.-М. де Вогюэ о Тургеневе [Чайковский 1997. 3: 111]; читает переписку Тургенева, изданную после смерти писателя [Дни и годы: 333]. Чтение (или перечитывание) «Песни торжествующей любви» в 1887 г. (последовавшее за разговором об истории этого произведения с Полиной Виардо в 1886 г. [Чайковский 1997. 3: 101]) произвело на Чайковского настолько сильное впечатление [Дневники: 125], что он, предположительно, захотел создать на основе повести вокальное произведение, возможно, оперу.

Второй момент, на который необходимо обратить внимание, — близость эмоционально-психологического склада Чайковского и Тургенева, о чем писалось выше, в связи с высказыванием Лароша о доминирующем у Чайковского мечтательно-элегическом настроении. Не случайно современники обращали внимание на сходство культурного облика обоих творцов. А. К. Глазунов писал:

> Чтобы найти характеристику творчества великих русских композиторов, я сравнил бы Бородина с домосковским князем-витязем, Мусоргского

[1] Роман Тургенева был опубликован в журнале «Русский вестник» в марте 1867 г.

с вдумчивым поселянином, Римского-Корсакова с былинным чародеем, а Чайковского с русским барином тургеневского душевного строя. Чайковский обожал деревню, любил и знал с своей точки зрения народ. Он умел с ним обращаться, и его все и повсюду любили [Глазунов: 208].

Ирландский композитор Ч. В. Стэнфорд записал в своем дневнике:

Чайковский гостил у покойного Ф. У. Мэтланда <...> Он во многом напомнил мне своего земляка Тургенева, с которым я однажды познакомился у мадам Виардо. В нем не было северной грубости, в своих манерах он был утончен, как француз, и в его темпераменте было что-то от итальянца [Stanford: 280][1].

Русского читателя эта характеристика может позабавить, однако факт сближения поведенческого облика Тургенева и Чайковского налицо.

Музыка Чайковского также вызывала ассоциации с творчеством Тургенева. Один из австрийских критиков так характеризовал концерт для скрипки с оркестром (написанный в 1778 г., вскоре после окончания «Евгения Онегина», но впервые исполненный лишь в 1881 г. в Вене):

Первая часть со своей великолепной, здоровой темой, таинственной, тихой средней частью (кто при этом не вспомнил женских фигур Тургенева!) и дикая мужицкая пляска составляют целое, которому мы отводим выдающееся место среди современных произведений [Дни и годы: 260].

Лирическое, задумчивое настроение средней части концерта вполне соответствует ларошевским характеристикам элегизма Чайковского как эмоциональной доминанты его творчества. Эта доминанта проявилась и в «Евгении Онегине». А. Е. Шольп писала: «Элегическая

1 Чайковский посещал Англию неоднократно [Чайковский 1997. 1: 130; 3: 211, 274, 548–549], в цитате речь идет о последней в его жизни поездке. В письме к брату Модесту Ильичу от 29 мая 1893 г. из Лондона Чайковский сообщал: «Послезавтра утром еду в Кембридж и жить буду не в гостинице, а в отведенной мне квартире у доктора Мэтланда <...>» [Чайковский 1997. 3: 549].

рефлектирующая мечтательность — основной психологический тон “Онегина” Чайковского» [Шольп: 104][1]. В то же время значимость элегического (а также связанных с ним меланхолии, мотива невыразимого, проявлений лирического) отмечается исследователями и в отношении тургеневского творчества. Так, в «Накануне» оно способствует раскрытию поэтико-философского плана произведения, сосредоточения на «трагических тайнах жизни, любви, смерти в их невыразимой сущности» [Евдокимова, Солис: 65]. В «Дворянском гнезде»

> вследствие лиризации повествования, актуализирующей меланхолическое и невыразимое в образе чувства, возникает особый эффект «поэтического подъема», который переводит изображенное в универсальный и возвышенный план. <...> Все поэтические доминанты (невыразимое, меланхолическое, лирическое) находятся в сложной взаимосвязи, позволяющей рассматривать образ мирочувствования как условие уникальной целостности романа [Евдокимова, Цветкова: 75].

Такой исследовательский ход может оказаться очень существенным при изучении вопроса о том, как преломились тургеневское мироотношение и *поэтика* в творческом сознании Чайковского и как они могли повлиять на рецепцию композитором пушкинского романа. В то же время возникает вопрос и более общего свойства: не связан ли феномен «лиризации повествования», о котором сказано выше, с особыми эстетическими проявлениями в русской реалистической литературе и музыке? Присущие социально-психологическому реализму установки (на эмпирическую конкретность изображения, аналитичность, типизацию героев, саморазвитие характеров, детерминизм и пр.) безусловно, находятся в противоречии с проявлениями лирического (субъективностью, сюжетно-фабульной фрагментацией, психологической недоговоренностью, нелинейностью формально-содержательной структуры, тенденции к символизации). Тем не менее, на начальном этапе формирования русского литературного реализма эти черты, как было убедительно показано В. М. Марковичем, парадоксально совмещались в образных системах особого родового генезиса («Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души») [Маркович: 45–63]. Противобор-

[1] Из более поздних работ на эту тему см. напр.: [Маричева].

ство лирического и эпического начал, а также связанная с жанровой диффузностью неплотность повествовательных и персонажных структур этих произведений вызывали, по мысли исследователя, особый эффект: *активизацию сил художественной интеграции, приводившую к универсализации смысла* (Маркович назвал реализм такого типа «символическим»; известно, однако, что ученый не был вполне удовлетворен найденным определением). На следующем этапе (1840-е – первая половина 1850-х гг.) эта *специфическая форма художественного синтеза* оказалась уже не характерна для русского реалистического романа, однако затем особым образом отозвалась в творчестве Тургенева, объединившего пушкинскую и лермонтовскую традиции с достижениями реализма 1840-х гг. [Маркович: 109–110].

В контексте этой модели развития русского реализма важнейшие черты поэтики оперы Чайковского «Евгений Онегин» (выбор жанрового определения «лирические сцены», фрагментация пушкинского сюжета, снижение значимости фабульных мотивировок, синтетичность музыкально-словесной «ткани» оперы) приобретают особый интерес. В них можно увидеть преемственную связь не только с пушкинским «свободным романом», но и с лирико-психологической поэтикой тургеневских произведений, по-своему преломивших пушкинскую традицию.

Список литературы

Источники

Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. М., Л.: Музгиз, 1944. 89 с.

Берлянд-Чёрная Е. С. Пушкин и Чайковский. М.: Изд. и типолит. Музгиза в Москве, 1950. 144 с.

Брюллова А. И. П. И. Чайковский // Воспоминания о Чайковском. М.: Музыка, 1980. С. 106–119.

Глазунов А. К. Мое знакомство с Чайковским // Воспоминания о Чайковском. М.: Музыка, 1980. С. 208–211.

Гозенпуд А. А. Оперный словарь. М., Л.: Музыка. 1965. 479 с.

Дневники П. И. Чайковского (1873–1891). СПб.: ЭГО, Северный олень, 1993. 294 с.

Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова и др.; под ред. В. Яковлева. М., Л.: Музгиз, 1940. 760 с.

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского. 2-е изд. М.: Музгиз, 1963. 72 с.

Кузмин М. Чехов и Чайковский // *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996. С. 123–126.

Ларош Г. А. На память о П. И. Чайковском // Воспоминания о Чайковском. М.: Музыка, 1980. С. 352–355.

Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894 гг. (Четвертый год издания). Приложения. Кн. 1. СПб.: Издание дирекции имп. театров, 1894. С. 81–182.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 2015. Т. 16, кн. 1. 640 с.

Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997.

Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М.: П. Юргенсон в Москве, 1916. 188 с.

Исследования

Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М.: Музыка, 1970. 816 с.

Виноградова А. С. «Евгений Онегин»: премьерное пятилетие в зеркале прессы // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 26. С. 8–51.

Гаспаров Б. М. Глава 3. «Евгений Онегин» в век реализма // *Гаспаров Б. М.* Пять опер и симфония: слово и музыка в русской культуре. Москва: Классика-XXI, 2009. С. 87–132.

Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л.: Сов. композитор, 1981. 224 с.

Гозенпуд А. А. Пушкин и русская оперная классика // Пушкин: Исследования и материал. Л.: Наука, 1967. Т. 5: Пушкин и русская культура. С. 200–216.

Евдокимова О. В, Солис Ж. И. Эволюция меланхолической традиции культуры в «классическом» романе И. С. Тургенева: от Лизы Калитиной к Дмитрию Инсаро-

ву // *Евдокимова О. В.* Русский классический роман: константы и вариации («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева). СПб.: Свое издательство, 2025. С. 59–67.

Евдокимова О. В., Цветкова К. В. Поэтика образа чувства в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // *Евдокимова О. В.* Русский классический роман: константы и вариации («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева). СПб.: Свое издательство, 2025. С. 67–78.

Маричева И. В. Элегичность как одна из основ стиля оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Вестник Череповецкого государственного педагогического университета. 2009. № 9. С. 264–269.

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. (30–50-е годы). Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. 208 с.

Туманина Н. «Евгений Онегин» // *Туманина Н.* Чайковский. Путь к мастерству: 1840–1877. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 490–548.

Турьян М. А. «Евгений Онегин»: Пушкин и Чайковский // Вопросы литературы. 1984. № 3. С. 241–246.

Шольп А. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Очерки. Л.: Музыка, 1982. 167 с.

Stanford C. V. Pages from an unwritten diary. London: E. Arnold, 1914. P. 278–281.

References

Al'shvang, A. A. *P. I. Chaikovskii* [*P. I. Tchaikovsky*]. Moscow, Muzyka Publ., 1970. 816 p. (In Russ.)

Vinogradova, A. S. "'Evgenii Onegin': prem'ernoe piatiletie v zerkale pressy" ["'Eugene Onegin': the Premiere's Fifth Anniversary in the Mirror of the Press"]. *Iskusstvo muzyki: teoriia i istoriia*, no. 26, 2022, pp. 8–51. (In Russ.)

Gasparov, B. M. "Glava 3. 'Evgenii Onegin' v vek realizma" ["Chapter 3. 'Eugene Onegin' in the Age of Realism"]. Gasparov, B. M. *Piat' oper i simfoniia: slovo i muzyka v russkoi kul'ture* [*Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2009, pp. 87–132. (In Russ.)

Gozenpud, A. A. *Dostoevskii i muzykal'no-teatral'noe iskusstvo* [*Dostoevsky and Musical and Theatrical Art*]. Leningrad, Sovetskii kompozitor Publ., 1981. 224 p. (In Russ.)

Gozenpud, A. A. "Pushkin i russkaia opernaia klassika" ["Pushkin and Russian Opera Classics"]. *Pushkin: Issledovaniia i materialy* [*Pushkin: Research and Materials*], vol. 5: Pushkin i russkaia kul'tura [Pushkin and Russian Culture]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 200–216. (In Russ.)

Evdokimova, O. V, and Zh. I. Solis. "Evoliutsiia melankholicheskoi traditsii kul'tury v 'klassicheskom' romane I. S. Turgeneva: ot Lizy Kalitinoi k Dmitriiu Insarovu" ["The Evolution of the Melancholic Tradition of Culture in the 'Classical' Novel by I. S. Turgenev: From Liza Kalitina to Dmitry Insarov"]. Evdokimova, O. V. *Russkii klassicheskii roman: konstanty i variatsii ("Dvorianskoe gnezdo" I. S. Turgeneva)* [*The Russian Classical Novel: Constants and Variations ("A Nest of the Gentry" by I. S. Turgenev)*]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2025, pp. 59–67. (In Russ.)

Evdokimova, O. V., and K. V. Tsvetkova. "Poetika obraza chuvstva v romane I. S. Turgeneva 'Dvorianskoe gnezdo'" ["The Poetics of the Image of Feeling in I. S. Turgenev's Novel 'A Nest of Gentry'"]. Evdokimova, O. V. *Russkii klassicheskii roman: konstanty i variatsii ("Dvorianskoe gnezdo" I. S. Turgeneva)* [*The Russian Classical Novel: Constants and Variations ("A Nest of the Gentry" by I. S. Turgenev)*]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2025, pp. 67–78. (In Russ.)

Maricheva, I. V. "Elegichnost' kak odna iz osnov stilia opery P. I. Chaikovskogo 'Evgenii Onegin'" ["Elegy as One of the Foundations of the Style of P. I. Tchaikovsky's Opera 'Eugene Onegin'"]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 9, 2009, pp. 264–269. (In Russ.)

Markovich, V. M. *I. S. Turgenev i russkii realisticheskii roman XIX v. (30–50-e gody)* [*I. S. Turgenev and the Russian Realistic Novel of the 19th Century (30s–50s)*]. Leningrad, Leningrad University Publ., 1982. 208 p. (In Russ.)

Tumanina, N. "Evgenii Onegin" ["Eugene Onegin"]. Tumanina, N. *Chaikovskii. Put' k masterstvu: 1840–1877* [*Tchaikovsky. The Path to Mastery: 1840–1877*]. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1962, pp. 490–548. (In Russ.)

Tur'ian, M. A. "'Evgenii Onegin': Pushkin i Chaikovskii" ["'Eugene Onegin': Pushkin and Tchaikovsky"]. *Voprosy literatury*, no. 3, 1984, pp. 241–246. (In Russ.)

Shol'p, A. *"Evgenii Onegin" P. I. Chaikovskogo. Ocherki* [*"Eugene Onegin" by P. I. Tchaikovsky. Essays*]. Leningrad, Muzyka Publ., 1982. 167 p. (In Russ.)

Stanford, Charles Villiers. *Pages from an Unwritten Diary*. London, E. Arnold Publ., 1914, pp. 278–281. (In English)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-370-413
https://elibrary.ru/XNQNZI
Научный статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. М. С. Щавлинский
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва, Россия

Ранние травелоги И. А. Бунина 1895–1902 гг. как поле народнических и символистских экспериментов

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00347, https://rscf.ru/project/22-18-00347/

Аннотация: Автором комплексно исследуется эволюция жанра травелога в раннем творчестве И. А. Бунина, анализируются очерки «Казацким ходом» (1900) и «На Донце» (1897), в которых доминируют черты народнической традиции, появляется лирическое «настроение» тишины и экзистенциальная тоска, размывая идеологический дискурс и предвосхищая переход писателя к новой поэтике. Исследуются очерки 1901 г. («Туман», «Новая дорога», «На Женевском озере» / «Тишина», «Перевал»), в которых происходит решительный сдвиг к символизму: пространство путешествия превращается в многомерный символический ландшафт метафизических поисков и размышлений о судьбе России и человеческого бытия; ключевые мотивы обретают экзистенциальное напряжение. Ранние травелоги Бунина предстают творческой лабораторией, где народническая традиция синтезируется с индивидуальными поисками, а затем преодолевается в символистском ключе, подготавливая зрелое воплощение жанра в книге «Храм Солнца» и определяя уникальность бунинского художественного метода.

Ключевые слова: И. А. Бунин, раннее творчество, травелог, народничество, символизм, поэтика, литературный эксперимент, путешествие, творческая эволюция

Информация об авторе: Максим Станиславович Щавлинский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская Академия наук, ул. Поварская, д. 25 А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5156-8999
E-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com

Дата поступления статьи в редакцию: 14.01.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 25.02.2026
Дата публикации статьи: 25.06.2026
Для цитирования: *Щавлинский М. С.* Ранние травелоги И. А. Бунина 1895–1902 гг. как поле народнических и символистских экспериментов // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 370–413. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-370-413

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 370–413. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 370–413. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Maksim S. Shchavlinskii
A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Early Travelogues of I. A. Bunin 1895–1902 as a Field of Narodnik (Peasant-Oriented) Literature and Symbolist Experiments

Acknowledgements: The study was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. *22-18-00347, https://rscf.ru/project/22-18-00347/*

Abstract: The article comprehensively examines the evolution of the travelogue genre in the early work of I. A. Bunin, analyzing the essays "Kazatskim khodom" ("Cossack Walk", 1900) and "Na Dontse" ("On the Donets", 1897), which are dominated by features of the Narodnik tradition and in which a lyrical "mood" of silence and existential melancholy emerges, blurring ideological discourse and anticipating the writer's transition to a new poetics. The article examines the essays of 1901 "Tuman" ("Fog"), "Novaya doroga" ("The New Road"), "Na Zhenevskom ozere" / "Tishina" ("On Lake Geneva" / "Silence"), "Pereval" ("The Pass"), which feature a decisive shift toward symbolism: the space of travel transforms into a multidimensional symbolic landscape of metaphysical quests and reflections on the fate of Russia and human existence; key motifs acquire existential tension. Bunin's early travelogues appear as a creative laboratory, where the Narodnik tradition synthesizes with individual quests and is then overcome in a symbolist vein, preparing the mature embodiment of the genre in the book "The Temple of the Sun" and defining the uniqueness of Bunin's artistic method.

Keywords: I. A. Bunin, early works, travelogue, Narodnik movement, Symbolism, poetics, literary experiment, journey, creative evolution

Information about author: Maksim S. Shchavlinskii, PhD in Philology, Senior Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5156-8999

E-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com

Received: January 14, 2026

Approved after reviewing: February 25, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Shchavlinskii, M. S. "Early Travelogues of I. A. Bunin 1895–1902 as a Field of Narodnik (Peasant-Oriented) Literature and Symbolist Experiments." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 370–413. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-370-413

Раннее творчество И. А. Бунина, особенно период конца 1890-х — начала 1900-х гг., представляет собой динамичный процесс художественной эволюции: писатель активно осваивал и трансформировал различные литературные традиции от народничества до символизма. Однако народническое движение не было монолитным: оно включало противоположные воззрения на «народ» — от идеализирующего (романтизация крестьянского быта) до порицающего (критика отсталости и эксплуатации). Эта неоднородность, как показывают современные исследования [Вдовин; Пути России], позволяет переосмыслить бунинскую прозу раннего периода не как простое подражание, а как творческий синтез, где народнические мотивы (этнографизм, социальный дискурс, тип «мужика») переплетаются с индивидуальными поисками. В то же время бунинский символизм носит особый характер, поскольку он оказался оторван от параллельно развивавшейся символистской традиции, от которой писатель после недолгого сближения быстро дистанцировался.

В буниноведении традиционно подчеркивалось влияние народничества как доминирующей парадигмы. Связь молодого писателя с народнической традицией демонстрировалась как нечто родственное и органичное с самых первых литературных шагов и всегда в противовес символизму. Так, в предисловии первого советского пятитомного собрания бунинских сочинений 1956 г., Л. В. Никулин писал:

Об уважительном его <Бунина> отношении к некоторым писателям-народникам следует напомнить, в особенности, если сопоставить отношение молодого писателя к декадентам, о которых он всегда упоминал с иронией и даже с язвительной насмешкой [Никулин: 6].

По идеологическим причинам, начиная с этого собрания сочинений и особенно в 1960-е гг. (периода расцвета буниноведения) упор в изучении бунинского творчества был сделан на дореволюционном

творчестве писателя-реалиста, певца-обличителя деревенского упадка, чьи первые социально-бытовые литературные эксперименты «Два странника» (1887), «На край света» (1895), «На даче» (1895), «Тарантелла» (1896) и прочие воспринимались как подготовка к крупной прозе («Деревня» (1910), «Суходол» (1911)).

В дальнейшем советские исследователи продолжали двигаться в русле намеченного подхода:

> Движение Бунин-прозаика от середины 90-х к началу 900-х гг. проявляется прежде всего в расширении масштабности, кругозора, в переходе от наблюдений над отдельными судьбами крестьян или мелкопоместных к обобщающим размышлениям [Михайлов 1965: 476].

В послесловии ко второму тому шеститомного собрания сочинений Бунина, О. Н. Михайлов продолжал:

> Его <Бунина> ранние произведения — очерки и рассказы, художественно еще несовершенные («Нефедка», «День за днем», «Шаман и Мотька», «Мелкопоместные», «Помещик Воргольский», «В деревне» и т. д.) — проникнуты демократическими настроениями. Не следует <…> преувеличивать самостоятельного значения ряда ранних опытов Бунина [Михайлов 1987: 461].

> …отмечая ограниченность, художественную незрелость ранних рассказов и очерков <…>, было бы ошибкой отрицать благотворность самого воздействия демократических идей, гражданственных и критических традиций русской литературы на молодого Бунина [Михайлов 1987: 462].

Также исследователь подчеркнул, что Бунин «с юности <…> испытал <…> сильнейшее тяготение к писателям из самой народной гущи» [Михайлов 1987: 462]. И действительно, о сильном влиянии народнической литературы на свое творчество упоминал и сам Бунин:

> Пережил я очень долгое народничество, затем толстовство; теперь тяготею больше всего к социал-демократии, хотя сторонюсь всякой партийности [Бунин 1967: 541].

Особую роль в этом сыграл старший брат писателя, Юлий Бунин, — видный народник либерального толка, — он способствовал формированию ранних взглядов И. А. Бунина на русскую действительность. В 1880-е – 1890-е гг. Ю. А. Бунин активно участвовал в народническом движении, входил в харьковские и полтавские радикальные кружки, сотрудничал с народническими изданиями («Русское богатство», «Русские ведомости»), был близок к Н. К. Михайловскому и другим лидерам легального народничества. Под его влиянием и протекцией младший брат в начале литературной карьеры публиковался в либерально-народнической периодике и вращался в соответствующих кругах.

Позднесоветское и постсоветское литературоведение в противовес устоявшемуся мнению на раннюю прозу Бунина смещало фокус с народничества на поэтику символистов[1] и проявляющиеся приметы самостоятельного стиля в творчестве Бунина. Так, например, Ю. В. Мальцев, анализируя рассказы «День за день» (1889) и «Тарантелла» (1896), писал:

> Хотя в ранних рассказах еще не определился его <Бунина> собственный художественный мир и круг, <…> тем не менее уже здесь наметились некоторые характерные именно для него черты [Мальцев: 62][2].

Другой исследователь Н. М. Кучеровский утверждал, что «творчество Бунина 80-х гг. ограничено еще “личным опытом”, где преобладало эмоционально-чувственное начало оценок и отношения к окружающему. Сравнительно легко “впечатления бытия” молодого Бунина выра-

[1] Например, Ю. В. Мальцев рассматривал народничество в творчестве Бунина исключительно как дань литературной моде времени [Мальцев: 50] и скорее показывал, как в раннем творчестве Бунина проявляются черты символизма (модернизма), см. главу «Модерность» [Мальцев: 100–151].

[2] Схожий вывод, но уже на основе подробного текстологического анализа делает современный исследователь С. Н. Морозов, он отмечает, что в первых опубликованных рассказах Бунина «Два странника» (1887) и «Нефедка. Святочный рассказ» (1887) в журнале «Родина», помимо подражательности на манер П. В. Засодимского, Н. Н. Златовратского, Н. И. Наумова, Ф. Д. Нефедова и пр., «уже видны особенности таланта Бунина и специфика тематики его произведений» [Морозов 2022a: 71; Морозов 2022b].

жались в лирике. И, как это обычно бывает, несравнимо более трудным и длительным был его путь нахождения в прозе» [Кучеровский: 11]. Н. М. Кучеровскому ранняя проза Бунина «интересна, прежде всего, как опыты начинающего Бунина в области чужих стилей, как своеобразное “творчество” по стилевому образцу» [Кучеровский: 12].

С другой стороны Бунин, явно испытывавший влияние народничества, с конца 1880-х гг., к концу 1890-х постепенно уходит от народнической поэтики, в том числе иронизирует над ней[1] и начинает осваивать приемы символистской школы, что отразилось в рассказах и очерках писателя: «Скит» (1900), «Над городом» (1900), «Сосны» (1901), «На Женевском озере» (1901), «Туман» (1901), «Поздней ночью» (1901), «Новый год» (1901), «Надежда» (1902). Хорошо известно, что в эти годы Бунин тесно общался с В. Я. Брюсовым и К. Д. Бальмонтом, опубликовал в символистском издательстве «Скорпион» свой поэтический сборник «Листопад» (1901); принял участие в альманахе «Северные цветы», где был напечатан рассказ «Поздней ночью» (1901)[2].

Интересно, что этот радикальный переход в поэтике Бунина был отмечен современниками сразу же. Одни назвали это «настроением» в прозе [Геккер: 2; Ашешов; Богданович], другие — ретроспективно, в 1910-е гг. — неореализмом. Так, например, показательно, что критик С. Губер назвал 1900 г. — год публикации Буниным «Антоновских яблок» — годом, с которого ведется история неореализма [Губер: 3]. Стоит отметить параллельно развивавшуюся в критике точку зрения близкого к символистам Р. В. Иванова-Разумника. В 1914 г. он сформулировал свое понимание истории и развития русской литературы через борьбу романтизма и реализма. В такой дихотомии новым романтизмом для него стал символизм, а новым реализмом — неореализм [Иванов-Разумник 1914a; Иванов-Разумник 1914b]. Позднее исследователи в целом определяли «знаньевцев» как неореалистов, а Бунина с

[1] Показательна текстологическая и смысловая правка, которую Бунин произвел над сказкой «В летней вечер» (1895) — «В погоду» (1901), в классической «народнической» сказке появилась ирония над народнической поэтикой и штампами (см. [Щавлинский 2023a: 288]).

[2] Стоит также заметить, что Бунин был вовлечен в процесс составления альманаха, так как именно благодаря его усилиям к участию был привлечен А. П. Чехов, опубликовавший на страницах «Северных цветов» рассказ «Ночью». Но и Чехов, и Бунин остались недовольны этим сотрудничеством [Щавлинский 2024a: 126].

его «настроением в прозе» одним из ярких представителей направления [Абишева; Из истории русского реализма; Келдыш].

Ю. В. Мальцев назвал этот период творчества Бунина переломным, а в текстах определял новаторскую «модерность» и одним из первых указал на сильнейшее влияние символизма в поэтике Бунина 1900-х гг. [Мальцев: 100–102][1]. Он отметил бессюжетность и лиричность рассказов и тот факт, что само вхождение Бунина как самостоятельного автора в русскую литературу связано с его новаторством-«модерностью»:

> Можно сказать, что Бунин создал новый жанр в русской литературе <…>. Точнее было бы определить их <рассказы> как «фрагменты». Фрагмент как жанр [Мальцев: 103][2].

Но механизм перехода от народнической поэтики к символизму и дальнейшее преодоление этих литературных школ не был описан Ю. В. Мальцевым. Обративший на это внимание Е. Р. Пономарев отметил два важных этапа:

> На первом этапе системной перестройки бунинской поэтики сентенции еще сохраняются в тексте, но уходят в концовку рассказа — в качестве некоего структурно-обобщающего элемента (наподобие морали в басне) [Пономарев 2025: 125];

> Второй этап <…> можно характеризовать появлением новой философической манеры, заместившей прежнюю идейность. Лирические зарисовки начинают наполняться лирическими раздумьями, как правило, приводящими повествователя к изумлению пред тайнами бытия. Эта тенденция сближает Бунина с философскими поисками символизма [Пономарев 2025: 129].

---

[1] Интересно, что перечень использованных Буниным мотивов и поэтических кодов во многом совпадает с той системой мотивов, которые выделяет в своих книгах Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве 1999; Ханзен-Лёве 2003].

[2] О. Н. Михайлов тоже отмечал, что «Бунин, тем не менее занимает свою, особую позицию. Ему чужды, даже враждебны декаденты, но и с среди “знаньевцев” он, так сказать, “попутчик”, союзник» [Михайлов: 481].

Современные исследователи согласны с выводами и тезисами предшественников, но благодаря текстологическим и историко-литературным штудиям значительно углубляют сам подход к пониманию проблем поэтики раннего Бунина и не отдают предпочтение одной конкретной парадигме в творчестве писателя, а рассматривают творческий процесс многомерно, подчеркивая народнические, символистские и уникальные авторские черты поэтики [Зайцев; Пономарев 2024; Щавлинский 2023b]. Так, например, Е. Р. Пономарев, анализируя произведения «Первая любовь» (1890), «Шаман и Мотька» (1890), «Божьи люди» (1891), «Мелкопоместные» (1892), «Помещик Воргольский» (1892), «На хуторе» (1892–1893), «Вести с родины» (1895) и др. — отчетливо показывает, как Бунин использует «письмо с натуры»:

> …сюжетами его первых произведений нередко становятся непосредственные жизненные наблюдения, и именно эта «живая натура» освобождает текст от общих мест, характерных для «интеллигентской литературы» 1880-х гг. [Пономарев 2023: 151].

Таким образом, Бунин, хоть и испытывал в определенные периоды творчества влияния народнического и символистского методов — однако его поэтика была гораздо шире. Он обращался к данным методам по большей части лишь для изучения набора приемов и выработки собственного стиля с самых первых публикаций. Писателю в художественном плане становилось тесно в рамках отдельно взятой литературной традиции. Далее в статье мы продемонстрируем, как по-разному Бунин работал в рамках одного жанра — травелога — каким образом использовал и комбинировал приемы народнической и символистской поэтик, как вырабатывал свои собственные стилистические особенности.

Жанр травелога является наиболее показательным для наблюдения за экспериментальностью бунинской поэтики[1]. Во-первых, в основе

[1] Повествовательная структура травелога двуедина: документальная точность в передаче реалий сочетается с медитативной связью эпизодов, лишенной привычного сюжета, что позволяет создать цельный образ героя-путешественника через призму авторского восприятия. Подробнее о специфике бунинских травелогов и теоретических подходах к их описанию см.: [Анисимов, Щавлинский 2022: 186–187; Щавлинский 2024a: 15–25].

любого бунинского травелога лежит реальное путешествие, что создает возможность постоянной «сверки часов» — апелляции к биографической (затекстовой) реальности путешествия[1]. Во-вторых, в рамках такого исследования есть понятные «путеводные звезды», указывающие на то, какие творческие решения (результаты экспериментов) Бунин принял, а какие отбросил — это текстологические изменения бунинского текста, проявившиеся в последующих публикациях; и, конечно, итог бунинской работы в жанре травелога — книга «Храм Солнца» (1915)[2].

Первые травелоги Бунина создавались в рамках народнической поэтики и унаследовали многие ее черты[3]: автобиографичность, социальный дискурс, фиксацию бытовой реальности исследуемого региона Российской империи, внедрение в текст народной речи, представление «типа» мужика, опосредованное описание «души» русского человека и т. д.[4]. Речь о двух очерках: «Казацким ходом» и «На Донце». Очерк «Казацким ходом» имел показательную текстологическую историю. Он был написан на основе автобиографических впечатлений писателя во время путешествий по Днепру и его окрестностям в 1890 и 1895 гг. Впервые Бунин опубликовал его 5 июля 1895 г. (№ 142) в газете «Полтавские губернские ведомости» под заглавием «По Днепру» [Бунин 1895].

---

[1] Биографический нарратив в той или иной степени встроен в текст, но его, как правило, можно вычленить, препарировать и отделить реальное от фикционального. Кроме того, стоит оговорить проблему широты понятия «травелог». Мы намеренно сосредоточились на очевидных примерах из ранней прозы Бунина, где можно зафиксировать 1) реальное путешествие из биографии Бунина; 2) текст, посвященный путешествию. Многие рассказы в прозе Бунина содержат черты травелогов, однако специально не учитываются нами.

[2] Сравнение ранних травелогов с первыми публикациями очерков из книги «Храм Солнца» — тема отдельной будущей статьи.

[3] Мы обращались к этой теме [Щавлинский 2022; Щавлинский 2023а; Щавлинский 2023б], ниже лишь перескажем некоторые наблюдения и выводы.

[4] Ср., например, бунинские травелоги по Днепру и Донцу с травелогом Ф. Д. Нефедова по Волге: «Весною» (1894). См. подробнее: [Крылов]. Предложенные Н. В. Крыловым критерии народнических травелогов встречаются в бунинских произведениях «Казацким ходом» и «На Донце».

1 ноября 1898 г., после значительной переработки и расширения текста (в том числе новыми впечатлениями после очередного путешествия по Днепру в 1896 г.), очерк появился в журнале «Всходы» (№ 21) под новым названием — «На “Чайке”» [Бунин 1898]. В 1900 г. Бунин вновь отредактировал текст и включил произведение в свой сборник «Стихи и рассказы» (1900), на этот раз озаглавив его «Казацким ходом» [Бунин 1900][1]. Второй очерк «На Донце» впервые опубликован в 1897 г. [Бунин 1897][2] и переиздавался девять раз [Морозов 2024], как установил С. Н. Морозов, очерк написан после малоизвестного путешествия 1894 г. [Морозов 2024: 75–76].

В обоих текстах Бунин стремился описать не только пространство Днепра и Донца, но и охарактеризовать историко-поэтическое пространство Малороссии. Характерно народническим (реалистическим) выглядит и калейдоскоп переименований. Бунин как будто выбирает наиболее точное «народническое» заглавие для своего текста. С одной стороны, «По Днепру» — географическое указание, где именно происходит место действия, с другой стороны, «На “Чайке”» — заглавие, указывающее на точное название корабля и как бы намекающее на натуралистический очерк в духе: «Один день из жизни барки “Чайка”». Третье уточнение заглавия окончательно углубляет смысл текста, увеличивая «порог вхождения» для рядового читателя. «Казацким ходом» — это одновременно и географическое указание на Днепровские пороги, и также указание на специфический способ их преодоления. Таким образом, в этом заглавии Бунин суммирует географический аспект, социально-реалистическую проблематику и репрезентирует себя как знатока описываемой им профессии. Позиция повествователя-знатока — типичная черта народнической поэтики. Интересно, что это объединение наблюдается и в тексте, в начале II главы:

> И вот мечты мои осуществились: я — в настоящей Малороссии, на Днепре, да еще стою на палубе «Чайки», отправляющейся в долгое плавание, во время которого придется «казацким ходом» переправляться через пороги! [Бунин 1900: 61].

[1] Далее ссылки приводятся по этому изданию. Подробнее о текстологии и истории очерка см: [Свиридов].

[2] Далее ссылки приводятся по этому изданию.

Очерк отчетливо демонстрирует эту часть народнической поэтики, — портреты отдельных членов экипажа[1], описание типа мужика-гребца[2], наблюдения за бытом корабля и современной жизнью на берегах Днепра:

> …мало-по-малу бледнели воспоминания древности, неразлучно связанные с киевскими местами, и уступали место впечатлениям новой жизни, переполняющей теперь берега Днепра. Я видел шумные торговые пристани, которые кипели народом [Бунин 1900: 66–67][3];

«Чайка» <…> быстро шла теперь по Днепру даже между порогами. Гребцы отдыхали в это время лежа на палубе <…>. Но вот вдали начинался шум <…>. Лоцман и «дядя», стоявшие <…> на корме <…> вдруг замахали шапками и гребцы бросились к веслам: нужно было разогнать барку, чтобы она быстрее проскочила порог [Бунин 1900: 73–74] и т. д.

Героическое преодоление порогов в последней V главе является кульминацией всего путешествия. Важным фактом отображения народнической поэтики становится и перечисление сакрально-профессионального знания, которое обрел рассказчик после путешествия и общения с гребцами — своеобразный обряд инициации, позволяю-

---

[1] См.: «Весь экипаж ее состоял из одиннадцати человек: восьми гребцов белорусов, старика-еврея, его племянника и меня» [Бунин 1900: 63]. Далее описаны привычки старика-еврея Исая Марковича и его молодого племянника.

[2] Любопытно, что Н. Н. Златовратский назвал лучшим произведением сборника «Стихи и рассказы» (1900) очерк «Казацким ходом», видимо, за демонстрацию подобного типа мужика-гребца. См.: [Щавлинский 2023: 308]. В очерке «На Донце» кратко описанным типом мужика становится «кацап» [Бунин 1897: 243].

[3] Описание переполненного людьми берега находим и в очерке «На Донце»: «Весь берег реки перед монастырем был занят, как на ярмарке, телегами и народом. Тут были и смоленские мужики в бараньих шлыках, и туляки, и полтавцы, и даже волжане. Многие спали под телегами, другие закусывали, умывались; говор стоял сдержанный и сливался в однообразный гул» [Бунин 1897: 246].

щий впредь знающему изнутри мир гребцов рассказчику написать об этом очерк на основании личного опыта. Повествователь так подытожил результаты путешествия:

> Так прошли мы Кадацкий порог, Сурский, Лоханский, Звонецкий и, наконец, Ненасытец, «Дід»; как зовут его лоцмана, — самый грозный порог, в девять рядов скал, — благополучно миновали «пекло» (так называется огромная яма под порогом, где бушует очень опасный водоворот) — и вздохнули совсем весело [Бунин 1900: 76].

Помимо обращения к приемам очерковой традиции народников, Бунин апеллирует к литературному канону и пытается представить определенный литературный тип: казака времен гоголевского «Тараса Бульбы»[1] — именно такими, сошедшими с литературных страниц персонажами рисуются ему гребцы-запорожцы на барке «Чайка». «Страшная месть» Гоголя тоже становится мифологическим контекстом повествования, так, например, рассказчик

> не раз искал глазами того места, где когда-то среди гор белел приднепровский хутор пана Данилы... <…> Бог его знает, где жил пан Данило! Времена «Страшной мести» так же, как и далекие времена половцев, давно отошли в вечность [Бунин 1900: 64].

В данном случае Бунин намеренно, посредством обращения к литературно обработанным Гоголем фольклорным сюжетам, подчеркивает историко-поэтическую значимость Днепра и, по сути, закрепляет и развивает мифологему этого топоса вслед за Гоголем[2]. Днепр — это

---

[1] См. также другой «народнический» рассказ Бунина «На край света» (1894). В этом тексте Бунина тоже «четко ощущается стилизация повествования “под Гоголя”: построение длинных фраз, рисующих яркую малороссийскую природу и прежнюю жизнь большого села, напоминает о “Тарасе Бульбе”» [Пономарев 2024: 29].

[2] Бунин апеллирует к мистическому ореолу «Страшной мести»: подразумеваемый хутор пана Данилы, белеющий из-за гор, является пограничным местом, за которым реальное пространство преображается в мистическое и историко-литературное.

пространство мифа, но повествователь — обладатель поэтического зрения — способен показать нам связи между литературой (мифом) и реальностью (путешествием):

> …много читал перед <…> <поездкой> о Малороссии, о Запорожской сечи, часто рисовал себе в воображении бурные днепровские пороги и переезды через них «казацким ходом» [Бунин 1900: 58].

Это важная черта любого бунинского путешествия: перед отправкой писатель воображал литературное пространство, создавал литературный (мифический) мир, параллельный реальному.

Еще одним характерным признаком народнической поэтики является использование записных книжек в собственном тексте, так подчеркивается фиксация пережитого по горячим следам, о чем повествователь в очерке тоже считает важным упомянуть:

> Это было, как значится в моей записной книжке, утром во вторник, 12-го июня, а утром 13-го я уже навсегда простился с «Чайкой» [Бунин 1900: 73].

Писателю важно показать, что очерк составлен на основе тех сведений, которые были записаны непосредственно во время путешествия.

Бунин добавляет в очерк мотивировку собственного путешествия и духовно-моральные суждения о пользе путешествий для развития личности. Эта моральная рамка опоясывает очерк:

> Навсегда останется памятной для меня эта поездка на «Чайке»! То было мое первое юношеское путешествие. Позднее мне много пришлось помыкаться по белу свету, но, кажется, ни одно мое путешествие не запечатлелось так в моей душе, как эти недолгие скитания по югу России [Бунин 1900: 57].
>
> <…>
>
> С тех пор прошло много лет, но то, что я переживал на Днепре, не исчезло бесследно. Прежде я бессознательно тянулся к скитаниям по новым местам, — теперь я ясно понял, что значат они. Я понял, что для того, чтобы жить полной жизнью, мало науки, мало одних книжных знаний и

житейского благополучия. Для меня открылась красота природы, глубокая связь художественных созданий с родиной их творцов, увлекательность изучения народа и поэзия свободы и воли в скитальческой жизни… [Бунин 1900: 71–72].

Повествователь нарочито подчеркивает, что скитания должны быть осмысленны и что постигая родину творцов, можно понять их художественные творения (схожий пафос и мотивировки характерны для многих писателей-народников: П. В. Засодимского, Н. Н. Златовратского, Н. И. Наумова, Ф. Д. Нефедова). Именно поэтому во главу путешествия поставлена предшествующая книжная (кабинетная) подготовка. Примечательно, что и на барку «Чайка» повествователь попадает по «протекции <…> родственника, жившего в Киеве и занимавшегося собиранием материалов для истории Малороссии» [Бунин 1900: 61]. Движение к реальному и подлинному маршруту странствий проходит через исторический кабинет. Старый ученый обещает молодому человеку, что он совершит путешествие по порогам, недоступное на обычных пароходах, и это позволит ему помимо наблюдения за настоящими потомками запорожцев, почувствовать и ощутить подлинный дух Днепра, Малороссии[1]. Именно поэтому окружающее пространство воспринимается им пронизанным историей: «я не сводил глаз с этой величавой реки, извивающейся больше чем на две тысячи верст по древним местам русского царства» [Бунин 1900: 63], «…далекие времена половцев, давно отошли в вечность. Грозные были уже не пугают нас, но еще живо напоминает о них могущественный и глубокий Днепр» [Бунин 1900: 64].

Последним пунктом назначения в путешествии становится остров Хортица, куда отправился повествователь, распрощавшись с командой «Чайки» на пристани Кичкас.

Я отправился на знаменитый «Остров Св. Георгия» — Хортицу и долго блуждал по нем, отыскивая хоть каких-нибудь следов старой Сечи. Но остров был тих и пустынен… Только земляные валы, зарос-

[1] Стремление ухватить «подлинность» топоса станет одной из основных задач Бунина в восточных травелогах [Щавлинский 2024а].

шие травой, говорили о том, что когда-то тут были воинские станы… [Бунин 1900: 77][1].

Здесь вновь главный акцент сделан на поиске историко-культурного начала. Исследование Святого места Малороссии является еще одной схожей чертой (после очевидной рифмы речных артерий Днепр–Донец), связывающей очерки «Казацким ходом» и «На Донце». Другим связующим элементом (претекстом) и общей точкой отсчета для Бунина выступает «Слово о Полку Игореве»[2], что сразу же и предметно отражается в эпиграфах к очеркам:

«На Донце» (1897)	**«Казацким ходом» (1900)**
О, Донче! Не мало ти величія, лелѣявшу князя на влънах, стлавшу ему зелену траву на своихъ сребреныхъ брезѣхъ, одѣвавшу его теплыми мъглами!.. Сл. о Пл. Иг. [Бунин 1897: 233]	О, Днепре, словутицю! — ты пробилъ еси каменныя горы сквозѣ землю Половецкую!.. Сл. о пл. Игоревѣ [Бунин 1900: 57]

Эта литературная связь продолжается и в тексте:

> За Путивлем, за древним Путивлем, где когда-то плакала Ярославна, плакала ранними зорями на «забороле» об Игоре, — я покинул поезд и решил идти несколько дней пешком [Бунин 1900: 59].

Венчает это литературное путешествие могила Тараса Шевченко: «вечное пристанище того, кто так горячо любил все это, кто воплотил

[1] Вероятно, Бунин мог прочитать об острове Хортица предварительно, см.: [Эварницкий]. Этим же может объясняться желание Бунина посетить знаменитый остров. Буквально на первой же странице перечислены упомянутые Буниным краткие сведения об острове. Кроме того, Д. И. Эварницкий начинает свой текст эпиграфом из «Кобзаря» Т. Г. Шевченко, в котором упомянут остров: «Кобзарь вшкварив, а козаки, // Ажъ Хортиця гнетця, // Метельци та гопака Гуртомъ оддирають» [Эварницкий: 41].

[2] По предположению С. Н. Морозова: «возможно, что он <Бунин> читал эту поэму в переводе Н. Гербеля “Игорь князь Северский. Слово о полку Игореве” (СПб., 1876)» [Морозов 2024: 77].

в своих песнях всю красоту своей родины <…> могила украинского "кобзаря". И в самом деле, — чья могила скромнее и в то же время величественнее и поэтичнее?» [Бунин, 1900: 67][1].

В очерке «На Донце» Бунин во многом воспроизводит нарративную организацию «Казацким ходом», а за текстом вновь чувствуется «кабинетная работа»[2]. Географическим фоном выступает река Донец,

[1] Отметим, что в публикации 1898 г. был также исключенный впоследствии фрагмент, дополнительно характеризующий биографию Т. Г. Шевченко: «Чем могла помочь она своему усталому грустному брату, великому человеку, которому, однако, негде было преклонить головы? Она сама была несчастная, замученная горем раба, — крепостная… А сам поэт… В детстве он, говорят, ушел раз в степь искать "конец света", и его нашли и привезли домой только случайно… Где же ему было нажить свой угол? Кто в детстве уходит искать "конец света", тот уж никогда не сумеет найти дорогу к благам жизни. И Тарас до могилы остался одиноким бедняком. Уезжая в Петербург после встречи с сестрою, он мог оставить ей, — может быть, с навернувшимися слезами, — только рублевую бумажку…» [Бунин 1898: 155]. Это явно указывает на «кабинетную работу» Бунина до и после путешествий. Вероятно, он читал: [Чалый; Шевченко]. Возможно, Бунин был знаком с выдержками из «Дневника» Т. Г. Шевченко (опубликован с большими цензурными сокращениями в 1861–1862 гг.), однако указаний на это в тексте очерка нет. Отметим также, что в 1891 г. в «Орловском вестнике» И. А. Бунин опубликовал статью «Памяти Т. Г. Шевченко» [Бунин 1891]. Работая над статьей, Бунин использовал автобиографическое «Письмо Т. Г. Шевченко к редактору "Народного чтения"» А. А. Оболенскому от 18 февраля 1860 г., впервые опубликованное в петербургском журнале «Народное чтение» (1860. Кн. 2. С. 229–236) и затем воспроизводившееся в сборниках «Кобзарь» 1867 г. и «Кобзарь в переводе русских поэтов». Также Бунин использовал очерк Н. И. Костомарова «Тарас Григорьевич Шевченко. 1814–1861 гг.» (Русская старина. СПб., 1880. № 3. С. 587–610), «Автобиографию Николая Ивановича Костомарова» (Русская мысль. М., 1885. № 5. С. 194–221), статью Н. И. Стороженко «Первые четыре года ссылки Шевченка» (Киевская старина. Киев, 1888. Т. XXIII. № 10–12. С. 1–21), «Воспоминания Н. И. Усковой о Т. Г. Шевченко» (Киевская старина. 1889. Т. XXIV. № 2. С. 297–313). Статья Бунина является компиляцией перечисленных источников. Автор благодарит А. В. Бакунцева за это уточнение и дополнение.

[2] С. Н. Морозов полагает, что Бунин, работавший в 1892–1894 гг. в Полтавской губернской управе, в имевшейся там хорошей библиотеке «мог прочесть книгу Г. И. Кулжинского "Святогорская Успенская общежительная пустынь в Харьковской епархии", которая с 1880 г. выдержала

историко-поэтическое пространство наполняется цитатами из «Слова о Полку Игореве», а целью паломничества становится древний монастырь в Святых Горах. Здесь же наблюдается интересная инверсия: «побывать на Донце, в Малом Танаисе, воспетом “Словом” — это была моя давняя мечта. Донец видел Игоря, — может быть, видел Игоря и Святогорский монастырь». Донец и монастырь в восприятии повествователя буквально «видели» и помнят истории прошлого, способны поведать их путешественнику, обладающему поэтическим зрением. В формировании хронотопа Бунин отдает большее предпочтение пространству, нежели времени.

На следующих страницах очерка обращение к историческому пафосу пространства только усиливается:

> Я <…> все думал о старине, о той чудной власти, которая дана прошлому. Откуда она и что она значит? Не в ней ли заключается одна из величайших тайн жизни? И почему она управляет человеком с такой дивною силой? [Бунин 1897: 240].

В качестве ответа рассказчик обращается к роману «Идиот»:

> …верно говорит Достоевский, что «сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения не подходит — тут что-то не то и вечно будет не то»… но верно и то, что в этом «что-то» наше, часто не сознаваемое, преклонение перед прошлым, наше таинственное родство с мыслями и делами всех отживших, играет великую роль… [Бунин 1897: 240–241][1].

уже четыре издания <(2 изд. Харьков: Тип. Окружного штаба, 1884)> <...>. В этой книге довольно подробно изложена вся история монастыря, дано его описание, устав. <...> Не исключено, что <...> Бунин прочел книгу Вас. И. Немировича-Данченко «Святые Горы (очерки и впечатления)» (СПб., 1880) <...>, содержащую воспоминания автора о посещении Святогорского монастыря. Как и герой рассказа “На Донце”, Вас. И. Немирович-Данченко начинает свое путешествие в монастырь тоже от Славянска, правда, в экипаже, а не пешком. Возможно, его книга стала для Бунина подсказкой в планировании своего путешествия в монастырь» [Морозов 2024: 77].

[1] Бунин неточно и в сокращенном виде цитирует (ч. 2, гл. IV) фразу князя Мышкина, рассуждающего о загадке русской религиозной души: «Слушай, Парфен, ты давеча спросил меня, вот мой ответ: сущность ре-

Этот случай уникален и характерен. С одной стороны, Бунин продолжает апеллировать к традиции русской литературы (как в случае с цитированием «Страшной мести» Гоголя в очерке «Казацким ходом»), с другой стороны, предлагает типичное для народнической поэтики исследование православия и души русского мужика; с третьей стороны, это редчайший случай, когда Бунин цитирует Достоевского, к тому же как авторитета в вопросах русской души и религии. В итоге, уже в 1897 г. Бунин «проговаривает» в тексте важнейшие для его поэтики вопросы, которые будут привлекать его как художника и путешественника на протяжении всех дальнейших путешествий и писаний; вопросы, разрешению которых будет посвящена и книга «Храм Солнца».

В очерке «На Донце» Бунин продолжает развивать народническую традицию очерка и привносит живую речь украинских мужиков в свой текст, передавая целые диалоги:

— Эта дорога на Святые Горы? — спросил я.
— А куды вам треба?
— В монастырь.
— Якій монастірь?
— Да вы разве никогда не были на Святых Горах?
— В якономіи?
— Да не в экономии, а в самом монастыре, в церкви.
— У церкві? Та у нас своя церква на селі [Бунин 1897: 237–238].

Диалог о дороге к монастырю занимает три страницы очерка, что лишний раз подчеркивает желание рассказчика продемонстрировать взаимоотношения с местными мужиками. В диалоге проходит пер-

лигиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут *не про то* говорить. Но главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь, и вот мое заключение! Это одно из самых первых моих убеждений, которые я из нашей России выношу» [Достоевский: 203]. Интересно, что уже в переизданиях 1910-х гг. упоминание Достоевского и цитата из «Идиота» были изъяты. Возможно, из-за окончательно оформившегося к этим годам бунинского неприятия к Достоевскому, а также из-за метаморфозы личного отношения к мужику, высказанного Буниным в «Деревне» (1910) и «Суходоле» (1911).

вичное и классическое разграничение свой/чужой. Так мужик уточняет:

> — Та й наши ходят. А дозвольте спитать, відкиля ви? Из-під Москви, мабудь?
>
> — А что?
>
> — Та так, видно, що чужесторонній [Бунин 1897: 239][1].

Отдельно рассказчик отметил в диалоге, что мужик сам был в монастыре достаточно давно, а после диалога заключил: «для меня уже было не ново то, что на юге люди гораздо меньше думают о монастырях, чем в глубине России…» [Бунин 1897: 239]. Таким образом, рассказчик опять подчеркивает свою хорошую осведомленность о нравах и привычках южан, а также за счет сравнения указывает, что он бывалый исследователь русского народа, ведь и религиозные настроения мужиков в «глубине России» ему тоже хорошо известны. Следующий диалог у повествователя произошел в гостинице у монастыря с постояльцем [Бунин 1897: 243–246]. Здесь рассказчик сам демонстрирует умение «определять» человека по внешнему виду и речевым особенностям:

> Козлиная бородка его изобличала «кацапа», человека российского, благочестивого, подозрительного и очень любопытного [Бунин 1897: 243].

С кацапом-лавочником повествователь ведет диалог о капитале, коммерции, торговле и вере. Наконец заключительный диалог повествователь ведет с астраханским юродивым [Бунин 1897: 249–251], которого прельщают тихие места, особенно кладбища, способствующие раздумью. Покинув старца, рассказчик посетил церковь, в которой поставил свечку и помолился «за всех тех, кто ищет в этой жизни “раздумья”» [Бунин 1897: 251]. После осмотра монастыря и его окрестностей, рассказчик вновь восхищается красотами Донца, предается думам о

[1] Интересно, что в книге «Полевые цветы. Сборник стихотворений и рассказов для юношества», диалог и вовсе отсутствует [Бунин, 1901 г: 29]. Видимо, чтобы не перегружать внимание юного читателя. Еще один длительный диалог у повествователя произошел в гостинице у монастыря с постояльцем [Бунин, 1897: 243–246].

старине и заканчивает текст восклицанием: «Хороши эти места, где находит “раздумье”!» [Бунин 1897: 254].

При всей нарочитой воспроизводимости штампов народнической поэтики в ранних травелогах Бунин уже во многом самобытен. Так, например, в очерке «На Донце» сполна проявилась бунинская ориентация на создание рассказа-настроения[1]. Помимо попытки «схватить» историческое ощущение, в очерке постоянно описывается тишина (в том числе, как спутник исторического ощущения):

> К тому же, лес оказался очень старым, заглохшим «заказом». Меня поразила его безжизненная *тишина*[2], его корявые, иссохшие дебри [Бунин 1897: 237].
>
> С юга надвигалась туча, но весенний вечер был еще ясен и тепел, и солнце медленно уходило за горы; широкая тень стлалась по Донцу от них. И странная *тишина* царила повсюду: как один человек, стояли там, в церкви, сотни молящихся в благоговейном молчании [Бунин 1897: 247].
>
> Но меня тянуло туда, <…> к месту той пещеры, где <…> проводил свои дни первый человек этих гор <…>. Лес заглушал берега реки и только река, одинокая и свободная, плескала и плескала своими холодными волнами под его навесом. И какая *тишина* царила кругом! [Бунин 1897: 247–248].
>
> А я еще успел сходить на вершину горы, в верхнюю церковку. И мне даже жутко стало, когда я нарушил шагами ее гробовую *тишину* [Бунин 1897: 251].

Эти попытки передать настроение, изобразить «тишину», а также схожий набор чувств и переживаний станут основной творческой задачей для Бунина в травелогах (экспериментах) 1901 г.: «Туман», «Новая дорога», «На Женевском озере» («Тишина») и «Перевал». Исследованию эволюции бунинского травелога в сторону символистской образности будет посвящена следующая часть нашей статьи.

Ранние травелоги И. А. Бунина («Казацким ходом», «На Донце») представляют собой синтез установок народнической поэтики и формирующейся индивидуальной авторской манеры. С одной стороны,

---

[1] «При всем том, что это травелог, в прозаическом творчестве Бунина он относится к типу рассказ-настроение» [Морозов 2024: 77].

[2] Здесь и далее курсив мой — *М. Щ.*

они органично наследуют каноны очеркового жанра: документальность, социальную проблематизацию, внимание к этнографическим деталям и типажам, включение диалектной речи. С другой стороны, в них уже явственно проступают черты будущей зрелой прозы Бунина: не простое бытописание, но мифологизация пространства через интертекстуальные связи, акцент на передаче «настроения», а также философская рефлексия о связи времен, выраженная в поиске «следов» прошлого в современном ландшафте. Таким образом, данные тексты являются не подражанием, но полем экспериментов, где происходит трансформация современного Бунину народнического очерка в направлении символистской образности и той уникальной художественной системы, которая найдет завершение в поздних произведениях писателя.

В 1901 г. Бунин публикует очерк «На Женевском озере», а на следующий год переименовывает произведение: «Тишина» (1902). На наш взгляд, данная смена заглавия отображает важнейший этап метаморфозы бунинской поэтики в эти годы. От конкретного географического заглавия в духе «По Днепру» или «На Донце» Бунин переходит к символическому «Тишина». Данное название отсылает к использованной в тексте очерка цитате:

> Там стоят Альпы, увенчанные людьми, и от века слушают глубокую и неизреченную тишину своих долин. Помнишь у Ибсена Рубек говорит: «Ты слышишь, Майя, тишину?» Это хорошо сказано! Слышишь *тишину гор*, особенную, заповедную тишину? (курсив Бунина — *М. Щ.*) [Бунин 1901а: 38].

Особенно интересным кажется, что бунинский парафраз диалога Рубека и Майи из начала первого действия пьесы «Когда мы мертвые, пробуждаемся» (1899) взят из современного ему символистского произведения:

> Руб<ек> (взглядывает на нее, продолжая читать газету). Ну?.. Что с тобой? Майя?
>
> Майя. Послушай, как здесь тихо…
>
> Руб<ек> (подумав, улыбается). А ты можешь это слышать?
>
> Майя. Что?
>
> Руб<ек>. Тишину?

Майя. Конечно, могу.

Руб<ек>. Да, дитя мое, может быть, ты и права. Тишину действительно можно слышать.

Майя. Уверяю тебя можно. В особенности, когда она тебя так подавляет, как здесь… [Ибсен: 1–2].

Важно отметить, что действие пьесы Ибсена никак не связано с Женевским озером, однако Бунин как раз улавливает нужное ему «настроение» в тексте норвежского писателя и поэтому цитирует произведение. В «Тишише» Бунин также отходит от детального описания путешествия, как это было в предыдущих очерках, отдавая предпочтение состоянию, настроению и чувствам, что указывает на явное изменение поэтики писателя в травелогах.

Акцент на стремлении «схватить» тишину, услышать безмолвие особенно подчеркивается Ибсеном, а затем и Буниным в символическом смысле (это же стремление передать чувство тишины мы отмечали в бунинском очерке «На Донце»). Уже к концу XIX в. позднее творчество Ибсена пользовалось популярностью среди русских символистов, а сам драматург причислялся к классикам мировой литературы. Так, например, символисты с 1890-х гг. считали «норвежского писателя своим учителем, близким им по восприятию мира и роли символа в нем»:

> Старшее поколение символистов (Н. М. Минский, Д. С. Мережковский) и «младшие» символисты (А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов) были убеждены в том, что Ибсен в своих произведениях указывает <…> на тайну мира и место человека в этом мире [Евдокимова: 107].

В связи с этим особенно интересно, что Бунин вновь, как в случае с Гоголем, Достоевским и Шевченко (это мы отмечали в первой части исследования, говоря об очерках «На Донце» и «Казацким ходом»), обращается к тексту классика, но уже западного и современного. Бунин неслучайно использовал такой интертекстуальный код, указывающий на поэтику символизма. Кроме того, очерк Бунина пестрит аллюзиями и цитатами из сентиментальной и романтической литературных традиций, переполнен именами из мировой литературы (Байрон, Шелли,

Гёте, Руссо, Мопассан[1] и пр.), напрямую или «символически» связанными с топосом Женевского озера (см. подробнее: [Щавлинский 2024с: 123–125]. Этот уход от реализма и народничества к романтизму и символизму, на наш взгляд, яркий маркер в перемене бунинской поэтики. Кроме того, очерк имел редчайшее для бунинского прозаического текста посвящение своему другу В. П. Куровскому[2], вместе с которым он отправился в путешествие по Франции, Швейцарии и Германии в октябре–ноябре 1900 г.:

> Ему, с которым я пережил так много хороших минут, я посвящаю эти немногие строки. Он знает, что я посвятил бы их не дружбе, но тому, в чем есть все — и дружба, и страсть, и нежность. Но не сказочное ли это счастье, которое уходит за темные леса и горы все дальше по мере того, как идешь за ним?.. // Посылаю мой привет всем друзьям нашим по скитаниям! [Бунин 1901а: 38][3].

Текст не просто посвящен В. П. Куровскому, он в нем главное действующее лицо, а рассказчик на протяжении всего очерка почти бездействует и занимает позицию наблюдателя. Тем самым он предостав-

[1] Травелоги Мопассана станут важным ориентиром для творческого метода Бунина. Его влияние прослеживается не только в «Тишине», критики и современники отмечали мопассановский след в «Тумане», «Новой дороге» и «Перевале» (См.: [Потеряхин (Александрович Ю)].

[2] Владимир Павлович Куровский (1869–1915) — художник, делопроизводитель городской управы и совета Одессы, банковский служащий, смотритель Одесского музея изящных искусств (1898–1915).

[3] Возможно, в качестве еще одной визуальной цитаты к очерку (по настроению, как и в случае с Ибсеном) стоит упомянуть картину Арнольда Бёклина (1827–1901) «Остров мертвых» (существует 6 вариантов картины, 1880–1901). Во время путешествия, после которого был написан очерк, Бунин посещал музей и галереи, в которых смотрел картины Бёклина. 12 ноября 1900 г. он сообщал Ю. А. Бунину: «Не писал потому, что буквально нет минуточки. <...> Мюнхен прелесть, картины Бёклина замечательны. Еду сейчас в Вену, вечером буду там, — там день, затем в Дрезден — тоже день и домой! Еду в Птб.» [Летопись 2011: 380]. В начале 1901 г. Куровский писал Бунину: «Бёклин умер!! Не побывали мы, брат, в Бадене, а надо было» [Летопись 2011: 388]. Позже в Одессе в ноябре 1901 г. Бунин выступил в рамках литературно-художественного кружка с лекцией о творчестве Бёклина [Летопись 2011: 440].

ляет возможность говорить главному герою (Куровскому), выражать литературный и философский (элегический) пафос, который в рамках реального путешествия выражал сам Бунин [Щавлинский 2024с: 123–125]. Характерно, что и нравственная сентенция о смысле путешествий из «Казацкого хода» в этом очерке преобразовывается в элегическое дружеское послание.

Экспериментальность Бунина продолжается и в других травелогах 1901 г. В 4 номере журнала «Жизнь» Бунин публикует сразу два очерка: «Туман» и «Новая дорога». Оба очерка восприняты критиками как тексты, «написанные <…> “с настроением”»[1]. Уже на уровне заголовков видно, что народническая конкретика отходит на второй план, уступая место символическим смыслам, «настроению в прозе» при этом «внутри» оба очерка противоположны друг другу. Если в «Тумане» Бунин наиболее радикально эксплуатирует символистскую поэтику, то в «Новой дороге», при существенном многообразии символических приемов, Бунин вновь возвращается к народнической поэтике и сочетает ее с уже отработанными символистскими находками. И вся эта «экспериментальность» происходит на страницах одного журнального номера «Жизни»[2].

Показательно заглавие очерка «Туман», в письме к Ю. А. Бунину от 21 января 1901 г. писатель отмечал:

---

[1] «Очерки г. Бунина представляют собою наброски путевых впечатлений, написанные, что называется “с настроением” и живо захватывающие читателя. В первом из них, несколько во вкусе Эдгара По, <…> мастерски передано жуткое чувство одиночества, затерянности человека пред бесконечным. Описание самого тумана и настроения, навеянного мертвым молчанием туманного моря, делают пять страничек наброска настоящею поэмою в прозе. <В рассказе «Новая дорога» —> «тоскливое чувство беспомощности, охватывающее поэта, под впечатлением родной, забытой Богом и людьми, глуши; бессильные порывы и бесплодные мечты и жалобы российского интеллигента» [Чешихин-Ветринский: 2].

[2] Вероятно, на успех предпринятых экспериментов указывает высокая оценка издателя журнала В. А. Поссе. Так, в письме к Ю. А. Бунину от 24 апреля 1901 г. Бунин писал: «Из “Жизни” Поссе пишет, что очерки <“Туман” и “Новая дорога”> будут в апреле и *“безумно” хвалит*» [Бунин 2003: 371].

> Начинаю и не могу кончить рассказы. Упорно пишу только два небольших: «Сосны» и «Туман на море» [Бунин 2003: 350].

В конце концов Бунин избавляется от этого уточнения, предпочитая недосказанность заглавия[1]. Очерк «Туман», по всей видимости, написан после зимних пароходных поездок по Черному морю между Севастополем, Ялтой и Одессой. Бунин начинает очерк внезапно — сразу «вбрасывает» читателя в текст, не предлагая изначальных вводных, так характерных для предыдущих очерков:

> Вторые сутки мы были в море, но плыли всего около суток. На рассвете первой ночи, когда пароход уже далеко держался от суши, мы встретили то, что можно было предвидеть: теплый, густой туман, который закрыл горизонты, задымил мачты и медленно возрастал вокруг нас, сливаясь с серым морем и серым небом. Была зима, но все последние дни стояла редкая, даже для юга оттепель. На Кавказских горах таяли снега, а море дышало обильными предвесенними испарениями. И вот ранним сумрачным утром машина нашего парохода внезапно затихла, а пассажиры, разбуженные этой неожиданной остановкой, гремучими свистками и топотом ног по палубе, — полусонные, озябшие и встревоженные, — один за другим стали появляться у рубки. Шел беспорядочный спор и говор, никто не понимал в чем дело, а серые космы тумана, как живые, медленно ползли по пароходу [Бунин 1901d: 1].

Читатель очерка «Туман» постепенно разгадывает загадку заглавия, начинает ориентироваться в тексте, понимает, что действие происходит на пароходе в Черном море зимой у Кавказских гор. Интересно, что в переизданиях 1900–1910-х гг. первый абзац постоянно сокращался, количество лишних деталей уменьшалось, а простор для фантазии читателя увеличивался. Бунин оставлял место недосказанности (туманности), такой подход к поэтике текста сильно отличается от народнических травелогов писателя. Туман вызывает у читателя чувство жути и загадочности: «густота тумана наливалась уже настоящими сумерками, — тоскливой мутью аспидного цвета, за которой в двух шагах

[1] О символизме в очерке пишут современные исследователи [Зеленцова; Пономарев 2025].

чудился конец света, жуткая пустыня пространства» [Бунин 1901d: 1–2]. Пространство рассказа стремительно изменяется и преобразовывается в видение. Теперь «пароход <…> похож на воздушный корабль», курящий матрос, стоявший рядом, «казался <…> таким, точно я видел его во сне…», поваливший из трубы дым «повис гигантской змеею в воздухе», «а где-то мрачным и тоскливым голосом простонала “сирена”» [Бунин 1901d: 2][1]. Пароход попадает в пространство мифа, метонимическим переходом служат море и туман. Чувства жуткого и загадочного в «Тумане» создает и ощущение тишины:

> Сверху доносился иногда звон колокола и был очень странен в наступившей тишине. Потом и он стал слышен все реже и реже… И все точно вымерло вокруг меня [Бунин 1901d: 3].

Далее в тексте тишина рассказчиком напрямую соединена с тайной, она является проводником, который связывает данное (реальное) и онтологическое пространства Бытия: «эта тишина — тайна, часть того, что за пределами познаваемого» [Бунин 1901d: 4].

После того как «погасло электричество», рассказчик «сразу точно ослеп» [Бунин 1901d: 3]. И теперь, когда он «остановился, пораженный красотою и печалью лунной ночи», он вдруг почувствовал, что «здесь, в этом совершенно чуждом нам мире неба, тумана и моря, взошла кроткая, одинокая и всегда печальная луна, и воцарилась глубокая полночь… совершенно такая же, как, вероятно, пять, десять тысяч лет тому назад...» [Бунин 1901d: 3]. Электрический (погасший) свет как примета временного намеренно противопоставлен вечному лунному свету, освящающему это пространство уже десять тысяч лет. Таким контрастом рассказчик создает оппозицию временного и вечного.

Тишину и молчание ночи внезапно и стремительно нарушил идущий встречным курсом пароход, но как только он скрылся и вновь во-

[1] Далее в тексте появятся еще наяды и утопленницы: «Если бы в этот час выплыла на месяц наяда, — я нисколько не удивился бы… Не удивился бы также, если бы кто-нибудь в белой одежде тихо показался вдали, идя по воде к пароходу, или если бы утопленница вышла из воды и, бледная от месяца, села в лодку, спущенную около окон пассажирских кают…» [Бунин 1901d: 5].

царилось мертвое молчание, рассказчик моментально вернулся в метафорическое и метафизическое пространство моря и тишины:

> «Где мы?» — пришло мне в голову. Вахтенные, вероятно, уже снова дремлют, пассажиры спят непробудным сном, — туман сбил меня с толку… Я даже приблизительно не знаю, где мы, потому что в этих местах на Черном море я никогда не бывал… Но не все ли равно? Я не понимаю молчаливых тайн этой ночи, но ведь я вообще ничего не понимаю. Я оглядывался кругом, чего-то ждал и во что-то хотел вдуматься, но чувствовал только одно — что я совершенно одинок и что я не знаю, где я и зачем существую. И зачем эта странная ночь, и зачем стоит этот сонный корабль в сонном море? А главное — зачем все это не просто, а полно какого-то глубокого и таинственного значения? Кажется, что если бы кто-нибудь нечаянно натолкнулся теперь на наш пароход, — он невольно перекрестился бы на него… [Бунин 1901d: 4–5].

В рамках одного абзаца первоначальный географический вопрос полностью преобразуется в экзистенциальный. Бунин как бы «переводит» изначальный прием «вбрасывания» читателя в текст в вопрос об онтологической «вброшенности» человека (рассказчика) в этот мир. Время тоже растворяется, оставляя рассказчика один на один с этим вопросом и своим одиночеством:

> Проходили минуты за минутами, а я все сидел, не двигаясь, и, казалось, конца не будет этой ночи [Бунин 1901d: 5].

Наконец, финальной мыслью в этих ночных рассуждениях становится смерть. Ночь воспринимается рассказчиком таинственным местом встречи со смертью, о которой может поведать туман:

> …та апокалипсическая тайна, которая молчаливо хранилась в ночи и которую знают только туманы… И впервые мне пришло в голову, что, может быть, именно то великое, что обыкновенно называют смертью, заглянуло мне в эту ночь в лицо, и что я впервые встретил ее спокойно и понял так, как должно человеку [Бунин 1901d: 5–6].

Наконец утром, когда пароход уже был на полном ходу, к повествователю вернулась «бессознательная радость жизни» [Бунин 1901d: 6]. Бессознательная радость жизни и радость от путешествия (а также дневной свет солнца) были характерной чертой первых народнических очерков («Казацким ходом», «На Донце»), теперь же, в символическом очерке путешествие сопровождается острым ощущением тоски, жути и чувством смерти (пространство ночи и лунный свет — характерные особенности поэтики символизма).

Бунин предпринимает новые попытки схватить «тишину», предлагает экзистенциальную метафору прочтения текста, обращает пространство вокруг себя в мифологическое и предлагает глубоко личный текст, в котором нет места реалистическим описаниям путешествия и народническим штампам о жизни на пароходе. Повествователь сосредоточен только на себе и своем мироощущении, предавая всем звукам, пейзажам и испытанным чувствам символическое значение.

Очерк «Новая дорога»[1] публиковался семь раз и как почти все упомянутые очерки в последний раз в полном собрании сочинений А. Ф. Маркса 1915 г. Очерк как будто намеренно противопоставлен «Туману». Он вновь основан на реальном путешествии Бунина. Засидевшийся в столице рассказчик, спонтанно зимой выезжает из парадного и праздничного Санкт-Петербурга по новой дороге домой (видимо, в Орловскую губернию или в Полтаву). Несмотря на опасность новой дороги (на ней часто происходят крушения поездов), рассказчика особенно привлекает ее красота и возможность сильно сократить путь:

> Совершенно неожиданно вышла эта поездка, но в том-то и прелесть. В Петербурге мне всегда кажется, что я попал на какой-то праздник, продолжающийся всю зиму, и уже одно это утомительно действует на душу. Хочется на простор, на воздух, и вот я все чаще начинаю рисовать себе, как хорошо теперь там, — в провинциальной России. Всякая поездка представляется тогда очаровательной, как избавление от этой праздничной зимы. А тут открывается еще новая дорога, которая со-

1 Исследователи отмечали новаторство очерка в рамках бунинской поэтики на рубеже веков [Романов].

> кращает мой путь домой почти на пятьсот верст. Правда, крушения на этой новой дороге до смешного часты, но зато как красива, говорят, она! [Бунин 1901b: 162][1]

Далее следует сцена описания подготовки поездка к отправке, которая кажется повествователю насыщенной и долгой, создающей мучительное ожидание. Рассказчик, либо стоя в сенях вагона, либо переместившись к окну, подробно описывает суету офицеров и пассажиров сначала на платформе, затем в поезде, горячий пар из-под цилиндров, раздавшийся «гулкий вокзальный колокол, <…> гремучие свистки обер-кондуктора, мощные взревывания паровоза», после этой напряженной и динамичной картины «плавно трогается поезд» [Бунин 1901b: 163]. У Бунина поезд «тяжко стукается», «сдержанно сипит», «грозно предупреждает кого-то ревом» и пр. [Бунин 1901b: 163] — то есть, представлен как живой организм[2].

Наконец после того, как «мелькнул последний фонарь платформы, <…> поезд очутился в темноте» [Бунин 1901b: 163]. Через некоторое время рассказчик останавливается в сенях вагона, отворяет боковую дверь и «напряженно глядит против ветра в темные снежные поля» [Бунин 1901b: 163], ощущая, что вокруг него все «волнуется, точно живет лихорадочной жизнью» [Бунин 1901b: 164], однако если раньше, когда ему было «двадцать лет» это «чувствовалось особенно сильно и

---

[1] В конце очерка Бунин вновь подчеркивает опасность новой дороги репликой мещанина в поезде: «— Сейчас нехорошее место будет! <…> Тут сейчас подъем версты в три, а потом насыпь. Смотреть жутко! Тут дня не проходит без беды…» [Бунин 1901b: 170]. Чувства жуткого и опасного дополнительно маркируют сакральное пространство, к которому ведет новая дорога и как бы «оберегают» его от посторонних посетителей.

[2] В заключительном абзаце очерка поезд и вовсе сравниваться с драконом, который огненным дыханием пробивает себе путь в неизведанное пространство леса: «Теперь в этом пути есть что-то фантастическое, сказочное. <…> Столетние сосны замыкают ее <дорогу> и, кажется, не хотят пускать вперед поезд. Но поезд борется: равномерно отбивая такт тяжелым, отрывистым дыханием, он, как гигантский дракон, вползает по уклону, и голова его вдали изрыгает красное пламя, которое <…> злобно озаряет угрюмую аллею неподвижных и безмолвных сосен. Аллея замыкается мраком, но поезд упорно подвигается вперед» [Бунин 1901b: 171].

весело» [Бунин 1901b: 164][1], то сейчас это не интересует повествователя с прежней силой, теперь «я с грустью гляжу в эту темную даль, где забытая жизнь родины мерцает такими бледными, тихими огоньками...» [Бунин 1901b: 164]. Вновь в бунинском травелоге проглядывает народнический дискурс. Рассказчик задает тон очерка, указывает на свой опыт путешественника и предлагает очередное исследование России, отправляясь по новой дороге в неизведанные места. Существенным становится описание поезда. Во-первых, поезд становится очередным мифологическим пространством, где в вагоне рассказчик застает «сонное царство». Во-вторых, поезд исполняет роль медиатора, в прямом и переносном смысле переносит рассказчика в другой мир. В-третьих, поезд сам становится для рассказчика объектом социологического исследования[2].

Характерно описание пересадки. Сквозь сон, слыша обрывки фраз и «жалобный гул паровоза, напоминающий о бесконечной дали пути и ночи», утром, после неизвестного «внезапного прикосновения чьей-то руки», испугано вскочивший рассказчик через «сонную и тускло-освещенную станцию» [Бунин 1901b: 164] подходит к маленькому поезду:

> "Новая дорога! — с удовольствием думаю я сквозь сон. — Тишина, маленькие вагоны, душистый дым березовых дров, запах хвои… Славно!"
>
> В полудремоте я попадаю в так называемый "вагон-микст", тесный, с квадратными окнами, и тотчас же снова крепко засыпаю. Поезд снова идет и снова убаюкивает… И к утру я оказываюсь уже очень далеко от Петербурга. И начинается долгий и настоящий русский зимний путь, один из тех, о которых совсем забыли в Петербурге…
>
> Будит меня чей-то мучительный кашель. [Бунин 1901b: 165][3].

---

[1] Позднее рассказчик вновь рефлексирует свои юные воспоминания: «Новая дорога все дальше уводит в новый, еще неизвестный мне край России, и от этого я еще живее чувствую то, что так полно чувствовалось в юности: всю красоту и всю глубокую печаль русского пейзажа» [Бунин 1901b: 169].

[2] У Бунина, как и у многих писателей рубежа веков, образ железной дороги несет важную символистскую нагрузку и выполняет ведущую роль в сюжетостроении. См. подробнее: [Николаев 2020; Шенк 2016].

[3] Как и в очерке «Туман» ночь становится периодом таинственного времени путешествия, связанного с вечностью, пространством тайн и

Таким образом, перемещение в новое, неизведанное пространство происходит в полусне, вновь маркером таинственности выступает тишина[1], а после пробуждения новое пространство поспешно заполняется самыми разнообразными звуками и речами. Рассказчик противопоставляет себя — знатока родины и окраин России — типичному представителю столицы, любителю праздников:

> «Ну, значит, Петербург далеко!» — думаю я, подымаясь и машинально отвечая становому на расспросы о Петербурге. <…> давно ли я простился с петербургским поездом, а уже можно подумать, что все петербургское осталось за несколько тысяч верст за нами [Бунин 1901b: 165].
>
> «Петербург далеко, началась настоящая глушь…» [Бунин 1901b: 166].

Так в тексте очерчивается еще одна характерная для народнического дискурса (и травелога) бинарность: Петербург — столица, где забыли, как выглядят снега окраин. Обретение чувства подлинной и настоящей России происходит только после отдаления от города. Причем эту подлинность рассказчик ощущает уже в поезде, сразу после пересадки. К концу очерка, когда поезд совсем далеко от столицы, рассказчик переворачивает эту метафору и оказывается, что это Петербург, на самом деле, стоит на окраине снежной пустыни, что он чужероден и неестественен в сравнении с первобытной глушью Руси:

> Темнеет в углах вагона и мало-по-малу заползает в сердце беспричинная русская тоска. И кажется, что окружающая нас глушь становится еще первобытнее и тише. Петербург представляется мне уже каким-то далеким оазисом на окраине огромной снежной пустыни, которая обступила меня со всех сторон на тысячи верст [Бунин 1901b: 169].

загадок, а утро — периодом отрезвляющего времени, когда происходит возвращение в реальность.

[1] Далее в тексте: «Глушь уже давно завладела мной. Теперь <…> к моему настроению начинает примешиваться что-то серьезное и строгое, омрачающее бодрое чувство» [Бунин 1901b: 168]. Таким же образом тишина становится проводником к встрече со смертью в «Тумане».

В конце концов рассказчику «вся Россия начинает представляться <…> одной сплошной пустыней снегов и леса, на которую сходит теперь долгая и молчаливая ночь…».

Поезд репрезентирован читателю как уникальный культурно-социологический объект, как место встречи с подлинной Русью:

> И мне нравится, что вагон такой тесный и неуклюжий, что воздух захолустно-вагонный, <…> холодный и с запахом карболовки из уборной, которая устроена прямо в проходе между двумя отделениями вагона [Бунин 1901b: 166][1];
>
> …уже настоящей Русью пахнет в вагонах! [Бунин 1901b: 166].
>
> …я хожу из вагона в вагон и везде вижу обычную жизнь русского захолустного поезда. В первом и втором классе пусто, <…> а в третьем — мешки, полушубки, сундуки, на полу сор и подсолнухи <…> все спят, лежа в самых тяжелых и безобразных позах. Неспящие сидят и до одурения накуриваются [Бунин 1901b: 167].

Перед нами не комфортабельный и типичный вагон магистральной железной дороги[2], а нетипичный поезд, содержащий в себе настоящую Русь. При этом рассказчику важно показать не только внутренний и внешний вид поезда, но и его обитателей, носителей подлинной культуры. В динамичном повествовании появляются краткие диалоги, обрывки фраз, описания пассажиров, вещей, остановок на протяжении всего путешествия. Поезд представлен одновременно как транзитное и особое пространство для коммуникации с другой культурой и как примета современности, с помощью которой человек завоевывает и преобразовывает некогда таинственное (сакральное) пространство. Именно таким: поездом-завоевателем, драконом, прокладывающим себе путь огненным дыханием сквозь мрачный лес, представлен поезд в финале очерка «Новая дорога».

---

[1] Бунин намеренно по-народнически демонстрирует свое знание вагонного быта и не стесняется подобных реалистических описаний.

[2] В тексте посредством противопоставления подчеркивается, что первый поезд до пересадки был больше, просторнее, чем поезд на новой дороге. Первый поезд является как бы продолжением столицы. Возможно, рассказчик пересел с Николаевской железной дороги (Санкт-Петербург — Москва).

Особенно интересным кажется описание прибытия поезда в новое пространство и описание сцены остановки на одной из станций, где «герметичность» поезда нарушается и вагон со всеми его «постояльцами» попадает в карнавальный водоворот:

> Это значит, что начинаются уже леса. После «Белого Бора» <…> по имени которого называются эти леса. <…> Проходит еще час, полтора <…> из-за леса главы и кресты монастыря, которыми далеко известен этот город. Бор вокруг него вырубают нещадно, и кажется, что новая дорога идет как завоеватель, решивший во что бы то ни стало расчистить лесные чащи, скрывающие жизнь в своей вековой тишине. И долгий свисток, который дает поезд <…> извещает обитателей этих мест о своем шествии.
>
> На несколько минут вокруг нас закипает суматоха. За деревянным, кирпичного цвета вокзалом видны тройки, громыхают бубенчики и кричат наперебой извозчики, <…> похоже, что на дворе — масленица. По платформе гуляют наряженные барышни и молодые люди <…>. Двери в вагоне поминутно растворяются, и со двора несет холодом, и пахнет снегом и хвойным лесом. Статный <…> лакей <…> носит жареные пирожки <…>. В наш вагон набирается много барышень <…>; купец с подушкой ломится к своему месту, давя на пути все встречное, а худой, <…> высокий священник <…> вбегает в вагон и убегает, униженно прося носильщика о помощи. <…> А среди всей этой суматохи шныряет хромой разносчик с корзиной лимонов, монашенки <…> жалобно просят на обитель, и внезапно <…> какой-то слепой со зверским лицом входит в вагон и, ударив на скрипке “Шумит Марица”[1], подхватывает марш диким басом. <…>
>
> Наконец поезд снова трогается. [Бунин 1901b: 167–168].

[1] «Шуми Марица» — национальный гимн Болгарии с 1886 по 1944 г. Гимн был сложен в 1876-е гг. во время освободительного движения против Османской империи и стал популярным во время русско-турецкой войны. Почему именно эту песню поют на железнодорожной остановке в глубинке России — сказать трудно. Возможно, слепой певец — ветеран русско-турецкой войны. Или песня исполняется из-за актуальности политических событий в Болгарии — Крестьянских волнений 1899–1900 гг. В любом случае, это интересная черта реального путешествия Бунина и атрибут народнического дискурса в тексте.

Наконец после этой остановки поезд все больше и больше углубляется в совсем неизведанное пространство, где лес буквально оживает, сначала «березы и сосны становятся <…> все неприветливей: они хмурятся, собираясь толпами все плотнее и плотнее», затем «от сплошных чащей леса в вагонах темнеет», «новая дорога все дальше уводит в новый, еще неизвестный <…> край России» [Бунин 1901b: 168–169][1] и обступившие новую дорогу темные леса в тексте Бунина окончательно обретают субъектность, начиная говорить[2]. Таким образом «взывающая» тишина лесов и гор из «Казацкого хода» и «На Донце» была проблематизирована в «На Женевском озере» («Тишине») и в «Тумане», а теперь обрела свой голос и субъектность в «Новой дороге» (а потом и в «Перевале»). Рассказчик, обладающий поэтическим зрением, обладает теперь и поэтическим слухом, способен фиксировать шепот бытия (еще одна примета символистского миропонимания и поэтики). Новая дорога и разбросанные по бокам от нее домики остаются последней ниточкой, связывающей рассказчика с реальным пространством, ведь уже в «двух шагах <…> начинается совсем другой мир. Там чернеют затерянные среди лесов редкие поселки темного и унылого лесного народа» [Бунин 1901b: 170]. Этот лесной народ рассказчик видит изредка на платформах станций, описывает их нищие и рваные одежды, но особенно выделяет «чистые, почти детские глаза» [Бунин 1901b: 170] этих носителей культуры древней Руси.

Заключительной смысловой точкой очерка вновь становится экзистенциальный вопрос самоопределения, понимания своего места в мире и целей:

---

[1] Бунин подумывал дать одно общее заглавие «В лесу» для текстов: «Новая дорога», «Сосны», «Белая смерть», чтобы представить лес главным местом действия, на фоне которого разворачиваются события, но в итоге писатель отказался от этой идеи [Бакунцев: 216].

[2] Лес у Бунина не просто говорит, а предостерегает (как в сказках) об ответственности, которую берет любой посетивший его путник: «— Иди, иди, мы расступаемся перед тобой, но помни, какую ответственность берешь ты на себя. Неужели ты снова только и сделаешь, что к робкой, запуганной бедности нашего края прибавишь еще нищету природы?» [Бунин 1901b: 169]. См. также дальше в тексте: «…а колеса, перебивая друг друга, словно под землей, ведут свой торопливый и невнятный разговор // — Болтайте, болтайте! — важно и задумчиво говорят им угрюмые и высокие чащи сосен. — Мы расступаемся, но что-то несете вы в наш тихий край?» [Бунин 1901b: 169–170].

Какой стране принадлежу я, — думается мне, — я, русский интеллигент[1], одиноко скитающийся по родным краям? Что общего осталось у нас с этой лесной глушью? Она бесконечно велика, и мне ли разобраться в ее печалях, и мне ли помочь им? Моя собственная маленькая жизнь проходит беспорядочно в мелкой погоне за минутами счастья, на которое я тоже имею право, но где же оно в этих снежных пустынях? И как страшно одиноки мы, беспомощно ищущие красоты, правды и высших радостей для себя и для других в этой исполинской лесной стране! Как прекрасна, как девственно-богата эта страна! Какие величавые и мощные чащи стоят вокруг нас, тихо задремывая в эту теплую январскую ночь, полную нежного и чистого запаха молодого снега и зеленой хвои! И в то же время какая жуткая даль! [Бунин, 1901б: 170–171].

Схожие переживания беспокоили рассказчика «Тумана» и, что интересно, экзистенциальные ответы и промежуточное подведение итогов жизненного пути как раз станет темой заключительного травелога этих лет — «Перевала», еще одного очерка, содержащего явные символические черты. Травелог Бунина имеет автобиографические черты, рассказчику «вспоминаются кладбища погибших на этой высоте, — несколько могил среди кучки сосен недалеко от перевала, на которых похоронены какие-то татары-дровосеки, сброшенные с Яйлы зимней вьюгой» [Бунин 1901с: 144]. Яйлы — плоские и безлесные места крымских гор. Вероятно, речь про бунинское путешествие по Крыму и

[1] В переизданиях 1902–1904 гг. Бунин называет себя «интеллигент-пролетарий» [Бунин 1902: 24], а начиная с 1912 г. рассказчик определяет себя только как «одиноко скитающегося» [Бунин 1912: 269]. Особенно интересным кажется изменение «интеллигента» (1901) на «интеллигента-пролетария» (1902–1904). Возможно, это напрямую связано с сотрудничеством Бунина с издательством «Знание» и инициативой «знаньевских» редакторов в лице М. Горького и К. П. Пятницкого. Например, Горький в письме к Пятницкому от 24 ноября 1901 г. писал о своих сомнениях по поводу Бунина в «Знании», так как не был уверен в его литературно-идеологической направленности: «мне стало известно, что Бунин снова явится в компании “Скорпионов”, коя затевает еще альманах <“Северные цветы”>. Скажу по совести — это меня отнюдь не радует. Я все думаю — следует ли “Знанию” ставить свою марку на произведениях индифферентных людей? Хорошо пахнут “Антоновские яблоки” — да! — но — они пахнут отнюдь не демократично, — не правда ли?» [Горький: 212].

крымским горам в июне 1896 г. 4 июня Бунин посетил ялтинское кладбище и сочинил стихотворение «Кипарисы» («Амфитеатр Яйлы дымится облаками...»), 5 июня поднялся на гору Аю-Даг [Летопись 2011: 222]. Текст переиздавался 8 раз, последний — в 1915 г.

«Перевал» рассказчик начинает почти со всех оговоренных выше маркеров сказочного и мифического пространства — ночь, туман, горы, леса:

> Ночь уже давно, а я все бреду по горам к перевалу, бреду под ветром среди холодного тумана <…>. В сумерки, отдыхая у подножия сосновых лесов, <…> я еще бодро смотрел в необъятную глубину подо мной с тем особым чувством гордости и силы, с которым всегда смотришь с большой высоты [Бунин 1901с: 143–144].

Пространство в тексте вновь преобразовывается и оживает, так, например, темные холмы кажутся похожими на спящих медведей [Бунин 1901с: 144], а чабаны (пастухи) живут в гомеровских хижинах [Бунин 1901с: 145]. Заблудившийся в горах ночью рассказчик, не знает ни времени, ни места — ничего о том, где он оказался. Испытывая чувство смерти, он вопрошает: «Неужели я заблудился? Неужели это моя последняя ночь?» [Бунин 1901с: 145]. Ответом становится борьба рассказчика за жизнь, его решение «шагать смелее», «идти, стиснув зубы», «брести, пока не свалимся» так как «отчаяние начинает укреплять» его [Бунин 1901с: 145–146]. Как итог, через превозмогание себя рассказчик достигает перевала. Происходит принятие судьбы: «Дойдем — хорошо, не дойдем — все равно!» [Бунин 1901с: 146]; и дальнейшее подведение итогов жизни:

> Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! С ранней юности я вступал время от времени в их роковую полосу. <…> И, скрепивши сердце, брал я в руки свой страннический посох… <…> Всем суждены перевалы в жизни. <…> Но они будут снова и самый трудный и одинокий — будет последний… Где-то упаду я и уже навсегда останусь среди ночи и вьюги на голых и от века пустынных горах? [Бунин 1901с: 146].

Таким образом, очерк преобразуется в метафору жизни, которая состоит из череды опасных дорог по неизведанному лесу мимо обрывов и

кратких перевалов (оазисов), где можно перевести дух. А начатое в «На Донце» разглядывание исторических курганов трансформируется в отчетливое понимание, что от самого рассказчика тоже в какой-то момент останется только могила, указывающая на траекторию его пути. «Перевал» подводит промежуточный итог и творческому пути Бунина (этим текстом писатель открыл второй том марксовского собрания сочинений, 1915). От такой исследовательской метафоры не удержался и Ю. В. Мальцев, поместивший анализ «Перевала»[1] в центр своей главы «Перелом» [Мальцев: 66–99], где анализировал кардинальные изменения в поэтике Бунина конца 1890-х – начала 1900-х гг.

Бунин не просто заимствует отдельные приемы символисткой и народнической поэтик, но осуществляет их глубокую трансформацию. Характерные для символистской эстетики мотивы наполняются у Бунина экзистенциальным содержанием и соединяются с обостренным чувством реальности. Пространство путешествия окончательно утрачивает функцию лишь географического фона и становится многомерным символическим ландшафтом, пространством метафизических исканий («Туман»), философской рефлексии о судьбе России («Новая дорога») и всеобъемлющей метафорой человеческого бытия («Перевал»).

Важнейшим результатом этого периода становится формирование уникального бунинского лирического «настроения», основанного на сложном синтезе: символистской недосказанности, импрессионистическом описании деталей и экзистенциальной тоски. В 1895–1902 гг. Бунин вырабатывал авторский стиль и постоянно экспериментировал. В эти годы он фактически подвел итог своему «долгому народничеству» [Бунин 1967: 541] и краткому символизму. Усвоил нужные, интересные и «работающие» приемы и переиначил их под особенности своего стиля. На наш взгляд, это ярко видно на примере травелогов Бунина, особенно если воспринимать их как эксперименты, как подготовку к большой прозаической форме в жанре литературы путешествий — книге «Храм Солнца» (1915).

[1] В частности, Ю. В. Мальцев отмечает символистскую подоплеку текста: «Так в рассказе “Перевал”, представляющем собой развернутую метафору в духе символизма: жизнь — трудное восхождение на вершину, спуск и снова непрерывное восхождение до тех пор, пока неизбежный конец не оборвет его» [Мальцев: 75].

Список литературы
Источники

Ашешов Н. Рассказы Ив. Бунина // Вестник и библиотека самообразования. 1903. № 13. С. 598–601.

Богданович А. <Рец.: Рассказы (Сочинения. Т. 1). СПб.: Знание, 1902> // Мир Божий. 1902. № 5. С. 111–112.

Бунин И.А. Казацким ходом // *Бунин И. А.* Стихи и рассказы. М.: Изд. редакции журнала «Детское чтение»; В. Рихтер, 1900. С. 57–77.

Бунин И. А. На Донце // *Бунин И. А.* На край света и другие рассказы. СПб.: Изд. О. Н. Поповой, 1897. С. 233–254.

Бунин И. А. На Донце // *Бунин И. А.* Полевые цветы. Сборник стихотворений и рассказов для юношества. М.: Кушнерев и К, 1901. С. 25–40.

Бунин И. А. На Женевском озере // Мир Божий. 1901a. № 7. С. 34–38.

Бунин И. А. На «Чайке» // Всходы. 1898. № 21. 1 нояб. Стб. 143–164.

Бунин И. А. Новая дорога // Жизнь. 1901b. № 4. С. 162–171.

Бунин И. А. Новая дорога // *Бунин И. А.* Перевал и другие рассказы. М.: Московское книгоиздательство, 1912. С. 259–270.

Бунин И. А. Новая дорога // *Бунин И. А.* Собр. соч.: в 6 т. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1902. Т. 1: Рассказы. С. 13–25.

Бунин И. А. Памяти Т. Г. Шевченко // Орловский вестник. 1891. 26 февраля. № 56. С. 2.

Бунин И. А. Перевал // Русская мысль. 1901c. № 8. С. 143–146.

Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов / под общ. ред. О. Н. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 767 с.

Бунин И. А. По Днепру: Из письма // Полтавские губернские ведомости. 1895. 5 июля (№ 142). С. 2–3.

Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 9. 622 с.

Бунин И. А. Туман // Жизнь. 1901d. № 4. С. 1–6.

Геккер Н. «Настроение» в прозе // Одесские новости. 1902. 11 июня (№ 5657). С. 2.

Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука. 1997. Т. 2. 480 с.

Губер С. Неореалисты. (V-й сборник «Слово») <рецензия> // Утро. 1915. № 2854. С. 3.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. СПб.: Наука, 2019. Т. 8. 569 с.

Ибсен Г. Когда мы, мертвые, пробуждаемся: Драм. эпилог в 3-х д. [М.]: С. Рассохин, ценз. 1900. 80 с.

Иванов-Разумник Р. Вечные пути (Реализм и романтизм) // Заветы. 1914a. № 3. С. 93–110.

Иванов-Разумник Р. Русская литература в 1913 году // Заветы. 1914b. № 1. С. 87–99.

Потеряхин А. Н. [*Александрович Ю.*]. После Чехова: Очерк молодой литературы последнего десятилетия 1898–1908. М.: тип. «Общественная польза», 1908. С. 51–55.

Чалый М. К. Жизнь и произведения Тараса Шевченка: (Свод материалов для его биогр.). Киев: тип. К. Н. Милевского, 1882. 281 с.

Чешихин-Ветринский В. Е. [*Ветринский Ч.*] Журнальные заметки // Нижегородский листок. 1901. 27 мая. № 141. С. 2.

Шевченко Т. Г. Автобиография // Киевская старина. 1885. № 11. С. 431–435.

Эварницкий Д. И. Остров Хортица на реке Днепре: (Из поездки по запорожским урочищам) // Киевская старина, ежемесечный исторический журнал. 1886. Т. XIV. Январь. С. 41–90.

Исследования

Абишева У. К. Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов. М.: МГУ, 2005. 284 с.

Анисимов К. В., Щавлинский М. С. Историко-литературный контекст бунинского травелога «Храм Солнца». На фоне кого Бунин «вышел в гении»? // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. Т. 80. С. 183–210. https://doi.org/10.17223/19986645/80/9

Бакунцев А. В. Иван Бунин: Неизвестные письма дореволюционного периода (1897–1901) // Москва. 2015. № 1. С. 211–217.

Вдовин А. В. Загадка народа-сфинкса: рассказы о крестьянах и их социокультурные функции в Российской империи до отмены крепостного права. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 558 с.

Евдокимова А. С. Восприятие драматургии Г. Ибсена русской критикой конца XIX — начала XX века // Вестник РГУ имени С. А. Есенина. 2016. № 4 (53). С. 107–115.

Зайцев Д. В. Очерк в раннем творчестве И. А. Бунина: литературная генеалогия жанра // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9: Филология. 2024. № 2. С. 212–220. https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-02-15

Зеленцова С. В. Символика пейзажа в ранних рассказах Л. Н. Андреева и И. А. Бунина // Орловский текст российской словесности. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции. Орел: Картуш, 2022. Вып. 14. С. 28–35.

Из истории русского реализма конца XIX — начала XX века / под ред. А. Г. Соколова. М.: МГУ, 1986. 176 с.

Келдыш В. А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920- х годов): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. Кн. 1. С. 259–335.

Крылов Н. В. Поэтика народнического травелога конца XIX века (путевые очерки Ф. Д. Нефедова) // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография / под ред. Т. И. Печерской, Н. В. Константиновой. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016. С. 374–404.

Кучеровский Н. М. И. Бунин и его проза (1887–1917). Тула: Приокское книжное изд-во, 1980. 317 с.

Летопись жизни и творчества И. А. Бунина: в 2 т. / сост. С. Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 1. 944 с.

Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. М.: Посев, 1994. 435 с.

Михайлов О. Н. <Статья-послесловие> // *Бунин И. А.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2: Повести и рассказы 1890–1909. С. 473–484.

Михайлов О. Н. <Статья-послесловие> // *Бунин И. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2: Произведения 1887–1909. С. 461–472.

Морозов С. Н. Дебют И.А. Бунина-прозаика // Филологos. 2022а. № 2 (53). С. 68–74. https://doi.org/10.24888/2079-2638-2022-53-2-68-74

Морозов С. Н. Ранняя проза И. А. Бунина: источниковедение, текстология, атрибуция, датировка // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022б. Т. 81, № 4. С. 43–51. https://doi.org/10.31857/S160578800021455-6

Морозов С. Н. Рассказ И. А. Бунина «На Донце (Святые Горы)»: история текста и комментарий // Раннее творчество И. А. Бунина (1883–1902 гг.): поэтика, текстология, комментарий / отв. ред. С. Н. Морозов; ред. А. В. Бакунцев, Т. М. Двинятина, Е. Р. Пономарев. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 73–86. (Академический Бунин; 4). https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0761-8-73-86

Николаев Д. Д. Поездка в поезде как сюжетный прием в творчестве Бунина. Статья первая: Запад и Восток // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2. С. 355–370. https://doi.org/10.25205/2410-7883-2020-2-355-370

Никулин Л. В. Иван Бунин // *Бунин И. А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1956. Т. 1. С. 3–30.

Пономарев Е. Р. «Письмо с натуры»: Автобиографический материал в ранней прозе И. А. Бунина // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 3. С. 148–167. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-148-167

Пономарев Е. Р. Поэтика ранней прозы И. А. Бунина: жанровый генезис, стилистические тенденции, художественные ориентиры // Раннее творчество И. А. Бунина (1883–1902 гг.): поэтика, текстология, комментарий / отв. ред. С. Н. Морозов; ред. А. В. Бакунцев, Т. М. Двинятина, Е. Р. Пономарев. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 20–34. (Академический Бунин; 4). https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0761-8-20-34

Пономарев Е. Р. Системная перестройка поэтики И. А. Бунина в начале 1900-х годов. Трансформация идейного в философическое // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2025. Т. 24, № 2: Филология. С. 123–133. https://doi.org/10.25205/1818-7919-2025-24-2-123-133

Пути России. Т. 26: Народничество и популизм: [сборник статей участников XXVI Международного симпозиума "Пути России. Народничество и популизм", 27–28 сентября 2019 года] / под общ. ред. М. Г. Пугачевой. 2020. 380 с.

Романов Д. А. Поэтика движения (И. А. Бунин «Новая дорога») // Русский язык в школе. 2015. № 9. С. 38–43.

Свиридов В. Ю. История рассказа И. А. Бунина «Казацким ходом» // «Вокруг Бунина: адреса эпохи»: материалы Всерос. науч.-практ. конф., г. Орел, 14–15 нояб. 2024 г. / Департамент культуры Орл. обл.; Орл. обл. науч. универс. публ. б-ка им. И. А. Бунина. Орел: «Горизонт», 2025. С. 97–103.

Хансен-Лёве О. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

Хансен-Лёве О. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

Шенк Ф. Б. Поезд в современность. Мобильность и социальное пространство России в век железных дорог. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 573 с.

Щавлинский М. С. Изобретая жанр: народническая традиция в «маленьких сказках» и «мелких рассказах» И. А. Бунина // Проблемы метода и жанра: Материалы Всероссийской научной конференции в честь 100-летия профессора, заслуженного деятеля науки, лауреата Государственной премии РСФСР по науке Фаины Зиновьевны Кануновой (1922–2009), Томск, 12–14 октября 2022 г. / ред. В. С. Киселев. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2023а. С. 278–290.

Щавлинский М. С. Книга И. А. Бунина «Храм Солнца»: текстология, литературный контекст, рецепция: дис. ... канд. филол. наук. М., 2024а. 314 с.

Щавлинский М. С. Между Н. Н. Златовратским и Г. И. Успенским: раннее творчество И. А. Бунина и народническая литература // Летняя школа по русской литературе. 2023б. № 3–4. С. 298–315. https://doi.org/10.48612/sum-2023-19-3-4-298-315

Щавлинский М. С. Рассказ И. А. Бунина «Поздней ночью»: поэтика памяти сквозь призму текстологии // Раннее творчество И. А. Бунина (1883–1902 гг.): поэтика, текстология, комментарий / отв. ред. С. Н. Морозов; ред. А. В. Бакунцев, Т. М. Двинятина, Е. Р. Пономарев. М.: ИМЛИ РАН, 2024б. С. 124–135. (Академический Бунин; 4). https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0761-8-124-135

Щавлинский М. С. Текстология рассказа И. А. Бунина «Тишина»: элегия в прозе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2024в. Т. 83, № 4. С. 119–129. https://doi.org/10.31857/S1605788024040126

Щавлинский М. С. Эволюция травелога в раннем творчестве И. А. Бунина: от «Казацкого хода» до «Храма Солнца» // Eurasiascience. Сборник статей XLIX международной научно-практической конференции (15 ноября 2022 года, Москва). М.: Научно-издат. центр «Актуальность.РФ», 2022. С. 292–295.

References

Abisheva, U. K. *Neorealizm v russkoi literature 1900–1910-kh godov* [*Neorealism in Russian Literature of the 1900s–1910s*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2005. 284 p. (In Russ.)

Anisimov, K. V., and M. S. Shchavlinskii. "Istorichesko-literaturnyi kontekst buninskogo traveloga ʻKhram Solntsa'. Na fone kogo Bunin ʻvyshel v genii'?" ["The Historical and Literary Context of Bunin's Travelogue ʻThe Temple of the Sun'. Against Whose Background Did Bunin ʻEmerge as a Genius'?"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiia*, no. 80, 2022, pp. 183–210. https://doi.org/10.17223/19986645/80/9 (In Russ.)

Bakuntsev, A. V. "Ivan Bunin: Neizvestnye pis'ma dorevoliutsionnogo perioda (1897–1901)" ["Ivan Bunin: Unknown Letters from the Pre-Revolutionary Period (1897–1901)"]. *Moskva*, 2015, no. 1, pp. 211–217. (In Russ.)

Vdovin, A. V. *Zagadka naroda-sfinksa: rasskazy o krest'ianakh i ikh sotsiokul'turnye funktsii v Rossiiskoi imperii do otmeny krepostnogo prava* [*The Riddle of the Sphinx People: Stories about Peasants and Their Sociocultural Functions in the Russian Empire Before*

the Abolition of Serfdom]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2024. 558 p. (In Russ.)

Evdokimova, A. S. "Vospriiatie dramaturgii G. Ibsena russkoi kritikoi kontsa XIX — nachala XX veka" ["The Perception of Henrik Ibsen's Dramaturgy by Russian Criticism at the End of the 19th — Beginning of the 20th Century"]. *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo. universiteta imeni S.A. Esenina*, 2016, no. 4 (53), pp. 107–115. (In Russ.)

Zaitsev, D. V. "Ocherk v rannem tvorchestve I. A. Bunina: literaturnaia genealogiia zhanra" ["The Essay in the Early Work of I. A. Bunin: The Literary Genealogy of the Genre"]. *Vestnik Moskovskogo universitetata. Seriia 9: Filologiia*, no. 2, 2024, pp. 212–220. https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-02-15 (In Russ.)

Zelentsova, S. V. "Simvolika peizazha v rannikh rasskazakh L. N. Andreeva i I. A. Bunina" ["Symbolism of Landscape in the Early Stories of L. N. Andreev and I. A. Bunin"]. *Orlovskii tekst rossiiskoi slovesnosti. Sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [*Oryol Text of Russian Literature. Collection of Scientific Articles Based on the Materials of the International Scientific Conference*], issue 14. Oryol, Kartush Publ., 2022, pp. 28–35. (In Russ.)

Iz istorii russkogo realizma kontsa XIX — nachala XX veka [*From the History of Russian Realism at the End of the 19th — Beginning of the 20th Century*], ed. by A. G. Sokolov. Moscow, Moscow State University Publ., 1986. 176 p. (In Russ.)

Keldysh, V. A. "Realizm i neorealizm" ["Realism and Neorealism"]. *Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e — nachalo 1920-kh godov): v 2 kn.* [*Russian Literature at the Turn of the Centuries (1890s — Beginning of the 1920s)*], book 1. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2001, pp. 259–335. (In Russ.)

Krylov, N. V. "Poetika narodnicheskogo traveloga kontsa XIX veka (putevye ocherki F. D. Nefedova)" ["The Poetics of the Narodnik Travelogue of the Late 19th Century (Travel Essays by F. D. Nefedov)"]. *Russkii travelog XVIII–XX vekov: marshruty, toposy, zhanry i narrativy: kollektivnaia monografiia* [*The Russian Travelogue of the 18th–20th Centuries: Routes, Topoi, Genres and Narratives: A Collective Monograph*], ed. by T. I. Pecherskaia, N. V. Konstantinova. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2016, pp. 374–404. (In Russ.)

Kucherovskii, N. M. *I. Bunin i ego proza (1887–1917)* [*I. Bunin and His Prose (1887–1917)*]. Tula, Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1980. 317 p. (In Russ.)

Letopis' zhizni i tvorchestva I. A. Bunina: v 2 t. [*Chronicle of Life and Works of I. A. Bunin: in 2 vols.*], vol. 1, comp. by S. N. Morozov. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 944 p. (In Russ.)

Mal'tsev, Iu. V. *Ivan Bunin, 1870–1953* [*Ivan Bunin, 1870–1953*]. Moscow, Posev Publ., 1994. 435 p. (In Russ.)

Mikhailov, O. N. "<Stat'ia-posleslovie>" ["<afterword article>"]. Bunin, I. A. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [*Collected Works: in 9 vols.*], vol. 2: Povesti i rasskazy 1890–1909 [Short Stories and Tales, 1890–1909]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1965, pp. 473–484. (In Russ.)

Mikhailov, O. N. "<Stat'ia-posleslovie>" ["*<afterword article>*"]. Bunin, I. A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [*Collected Works: in 6 vols*], vol. 2: Proizvedeniia 1887–1909 [Works,

1887–1909]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1987, pp. 461–472. (In Russ.)

Morozov, S. N. "Debiut I. A. Bunina-prozaika" ["The Debut of I. A. Bunin as a Prose Writer"]. *Filologos*, no. 2 (53), 2022a, pp. 68–74. https://doi.org/10.24888/2079-2638-2022-53-2-68-74 (In Russ.)

Morozov, S. N. "Ranniiaia proza I. A. Bunina: istochnikovedenie, tekstologiia, atributsiia, datirovka" ["The Early Prose of I. A. Bunin: Source Studies, Textology, Attribution, Dating"]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka*, vol. 81, no. 4, 2022b, pp. 43–51. https://doi.org/10.31857/S160578800021455-6 (In Russ.)

Morozov, S. N. "Rasskaz I. A. Bunina 'Na Dontse (Sviatye Gory)': istoriia teksta i kommentarii" ["The Story by I. A. Bunin 'On the Donets (The Holy Mountains)': Textual History and Commentary"]. *Rannee tvorchestvo I. A. Bunina (1883–1902 gg.): poetika, tekstologiia, kommentarii* [*Early Creativity of I. A. Bunin (1883–1902): Poetics, Textology, Commentary*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 73–86. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0761-8-73-86 (In Russ.)

Nikolaev, D. D. "Poezdka v poezde kak siuzhetnyi priem v tvorchestve Bunina. Stat'ia pervaia: Zapad i Vostok" ["Train Journey as a Plot Device in Bunin's Work. Article One: West and East"]. *Siuzhetologiia i siuzhetografiia* [*Plotology and Plotography*]. no. 2, 2020, pp. 355–370. https://doi.org/10.25205/2410-7883-2020-2-355-370 (In Russ.)

Nikulin, L. V. "Ivan Bunin" ["Ivan Bunin"]. Bunin, I. A. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [*Collected Works: in 5 vols.*], vol. 1. Moscow, Pravda Publ., 1956, pp. 3–30. (In Russ.)

Ponomarev, E. R. "'Pis'mo s natury': Avtobiograficheskii material v rannei proze I. A. Bunina" ["'Writing from Nature': Autobiographical Material in the Early Prose of I. A. Bunin"]. *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 3, 2023, pp. 148–167. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-148-167 (In Russ.)

Ponomarev, E. R. "Poetika rannei prozy I. A. Bunina: zhanrovyi genezis, stilisticheskie tendentsii, khudozhestvennye orientiry" ["Poetics of I. A. Bunin's Early Prose: Genre Genesis, Stylistic Trends, Artistic Orientations"]. *Rannee tvorchestvo I. A. Bunina (1883–1902 gg.): poetika, tekstologiia, kommentarii* [*Early Creativity of I. A. Bunin (1883–1902): Poetics, Textology, Commentary*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 20–34. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0761-8-20-34 (In Russ.)

Ponomarev, E. R. "Sistemnaia perestroika poetiki I. A. Bunina v nachale 1900-kh godov. Transformatsiia ideinogo v filosofskoe" ["Systemic Reconstruction of I. A. Bunin's Poetics at the Beginning of the 1900s. Transformation of the Ideological into the Philosophical"]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Istoriia, filologiia*, vol. 24, no. 2: Filologiia, 2025, pp. 123–133. https://doi.org/10.25205/1818-7919-2025-24-2-123-133 (In Russ.)

Pugacheva, M. G., editor. *Puti Rossii. T. 26: Narodnichestvo i populizm: sbornik statei* [*Paths of Russia. Vol. 26: Narodism and Populism: Collection of Articles*]. Moscow, Moskovskaia vysshaia shkola sotsial'nykh i ekonomicheskikh nauk Publ., 2020. 380 p. (In Russ.)

Romanov, D. A. "Poetika dvizheniia (I. A. Bunin 'Novaya doroga')" ["Poetics of Movement (I. A. Bunin 'The New Road')"]. *Russkii iazyk v shkole*, no. 9, 2015, pp. 38–43. (In Russ.)

Sviridov, V. Iu. "Istoriia rasskaza I. A. Bunina ʻKazatskim khodomʼ" ["The History of I. A. Bunin's Story ʻKazatskim khodomʼ"]. *"Vokrug Bunina: adresa epokhi"* ["*Around Bunin: Addresses of an Era*"]. Orel, "Gorizont" Publ., 2025, pp. 97–103. (In Russ.)

Khansen-Leve, O. A. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannii simvolizm* [*Russian Symbolism. System of Poetic Motifs. Early Symbolism*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 512 p. (In Russ.)

Khansen-Leve, O. A. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simvolizm. Kosmicheskaia simvolika* [*Russian Symbolism. System of Poetic Motifs. Mythopoetic Symbolism. Cosmic Symbolics*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 816 p. (In Russ.)

Shenk, F. B. *Poezd v sovremennost'. Mobil'nost' i sotsial'noe prostranstvo Rossii v vek zheleznykh dorog* [*The Train into Modernity. Mobility and Social Space in Russia in the Age of Railways*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 573 p. (In Russ.)

Shchavlinskii, M. S. "Izobretaia zhanr: narodnicheskaia traditsiia v ʻmalen'kikh skazkakhʼ i ʻmelkikh rasskazakhʼ I. A. Bunina" ["Inventing a Genre: The Narodnik Tradition in I. A. Bunin's ʻLittle Talesʼ and ʻMinor Storiesʼ"]. *Problemy metoda i zhanra* [*Problems of Method and Genre*], ed. by V. S. Kiselev. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2023a, pp. 278–290. (In Russ.)

Shchavlinskii, M. S. *Kniga I. A. Bunina "Khram Solntsa": tekstologiia, literaturnyi kontekst, retseptsiia* [*The Book by I. A. Bunin "The Temple of the Sun": Textology, Literary Context, Reception: PhD Dissertation, Thesis*]. Moscow, 2024a. 314 p. (In Russ.)

Shchavlinskii, M. S. "Mezhdu N. N. Zlatovratskim i G. I. Uspenskim: rannee tvorchestvo I. A. Bunina i narodnicheskaia literatura" ["Between N. N. Zlatovratsky and G. I. Uspensky: The Early Work of I. A. Bunin and Narodnik Literature"]. *Letniaia shkola po russkoi literature* [*Summer School on Russian Literature*], no. 3–4, 2023b, pp. 298–315. https://doi.org/10.48612/sum-2023-19-3-4-298-315 (In Russ.)

Shchavlinskii, M. S. "Rasskaz I. A. Bunina ʻPozdnei noch'iu': poetika pamiati skvoz' prizmu tekstologii" ["I. A. Bunin's Story ʻLate at Night': Poetics of Memory Through the Prism of Textology"]. *Rannee tvorchestvo I. A. Bunina (1883–1902 gg.): poetika, tekstologiia, kommentarii* [*Early Creativity of I. A. Bunin (1883–1902): Poetics, Textology, Commentary*], ed. by S. N. Morozov. Moscow, IWL RAS Publ., 2024b, pp. 124–135. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0761-8-124-135 (In Russ.)

Shchavlinskii, M. S. "Tekstologiia rasskaza I. A. Bunina ʻTishina': elegiia v proze" ["Textology of I. A. Bunin's Story ʻSilence': Elegy in Prose"]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka*, vol. 83, no. 4, 2024c, pp. 119–129. https://doi.org/10.31857/S1605788024040126 (In Russ.)

Shchavlinskii, M. S. "Evoliutsiia traveloga v rannem tvorchestve I. A. Bunina: ot ʻKazatskogo khoda' do ʻKhrama Solntsa'" ["The Evolution of the Travelogue in the Early Work of I. A. Bunin: From ʻKazatskii khodʼ to ʻKhram Solntsaʼ"]. *Eurasiascience. Sbornik statei XLIX mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [*Eurasiascience. Collection of Articles of the XLIX International Scientific-Practical Conference*]. Moscow, Nauchno-izdatel'skii tsentr "Aktual'nost'.RF" Publ., 2022, pp. 292–295. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-414-433
https://elibrary.ru/XKDMMA
Рецензия
УДК 821.161.1.09"18"; 821.133.1.0

© 2026. О. Б. Кафанова
Санкт-Петербургский университет бизнеса и инноваций
г. Санкт-Петербург, Россия

Фундаментальный труд литературоведа и переводчика: французский перевод «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина[1]

Аннотация: Рецензия посвящена первому полному французскому переводу «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина. Дается обзор издания, выпущенного французским литературоведом и переводчиком, известным специалистом по русской литературе XVIII в., профессором Сорбонны Родольфом Бодэном. Рассматривается фундаментальный научный аппарат, включающий многосоставное введение, представляющее литературоведческую ценность, а также 937 примечаний и комментариев переводчика. Одновременно анализу подвергаются наиболее репрезентативные фрагменты перевода, выясняется их адекватность оригиналу. Во вступительной статье затронуты актуальные научные проблемы, среди которых: традиция русского путешествия в Европе, историческое и культурное значение «Писем русского путешественника», рецепция произведения в России и на Западе. Особенный интерес вызывают представленные сведения о трех предыдущих французских переводах, малоизвестных или совсем неизвестных в России. Бодэн выступает как первоклассный переводчик, создатель первого адекватного перевода «Писем русского путешественника» во Франции.

***Ключевые слова*:** Н. М. Карамзин, Родольф Бодэн, перевод, научный аппарат, историческое значение, рецепция

Информация об авторе: Ольга Бодовна Кафанова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций, ул. Гаванская, д. 3, 199105 г. Санкт-Петербург Россия, ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-5478-6261

E-mail: olg_kaf@mail.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 17.01.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 15.03.2026
Дата публикации статьи: 25.06.2026
Для цитирования: *Кафанова О. Б.* Фундаментальный труд литературоведа и переводчика: французский перевод «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 414–433. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-414-433

[1] Рецензия на книгу: *Nikolaï Karamzine*. Lettres d'un voyageur russe. Introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin. Paris: Institut d'Études Slaves — Éditions L'Inventaire, 2022. 783 p.

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 414–433. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 414–433. ISSN 2686-7494

Book Review

© 2026. Olga B. Kafanova
Saint Petersburg University of Business and Innovation
Saint Petersburg, Russia

Fundamental Work by a Literary Scholar and Translator: French Translation of N. M. Karamzin's "Letters of a Russian Traveler"[1]

Abstract: This review is dedicated to the first complete French translation of N. M. Karamzin's "Letters of a Russian Traveler." It provides a comprehensive overview of the edition, published by the French literary scholar and translator, renowned specialist in 18th-century Russian literature and a Sorbonne professor, Rodolphe Bodin. The review examines the fundamental scholarly apparatus, including a multi-part Introduction of literary value, and 937 notes and comments by the translator. At the same time, the most representative fragments of the translation are analyzed, and their fidelity to the original is assessed. The introductory article raises a number of topical scholarly issues, including: the tradition of Russian travel in Europe, the historical and cultural significance of "Letters of a Russian Traveler," and the reception of the work in Russia and the West. Of particular interest is the information presented on three previous French translations, little known or completely unknown in Russia. Bodin emerges as a first-class translator, the creator of the first faithful translation of the "Letters of a Russian Traveller" in France.

Keywords: N. M. Karamzin, Rodolphe Bodin, translation, scholarly apparatus, historical significance, reception

Information about the author: Olga B. Kafanova, DSc in Philology, Professor, St. Petersburg Institute of Business and Innovation, 3 Gavanskaya St., 199105 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-5478-6261
E-mail: olg_kaf@mail.ru

Received: January 17, 2026
Approved after reviewing: March 15, 2026
Published: June 25, 2026
For citation: Kafanova, O. B. "Fundamental Work of a Literary Scholar and Translator: French Translation of N. M. Karamzin's 'Letters of a Russian Traveler'." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 414–433. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-414-433

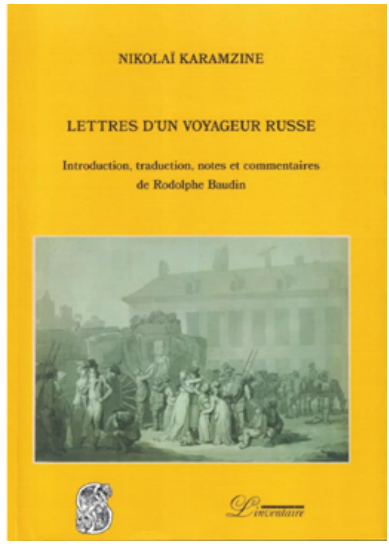
[1] Book review: *Nikolai Karamzin*. Letters of a Russian Traveler. Introduction, Translation, Notes and Commentary by Rodolphe Baudin. Paris: Institute of Slavic Studies — L'Inventaire Publishing, 2022. 783 p.

Родольф Бодэн, известный в Европе и России ученый, специалист по русской литературе XVIII в., профессор Сорбонны, выпустил в 2022 г. первый полный французский перевод «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина. Такой труд по силам только крупному литературоведу и переводчику, хорошо разбирающемуся в творчестве писателя и реформатора русского языка. Бодэн демонстрирует глубокое, тщательное знакомство со всеми исследованиями, появившимися не только в России, но и в Европе со времени выхода произведения Карамзина. Издание снабжено богатым научным аппаратом. Целью французского автора, с которой он прекрасно справился, является рассмотрение «Писем русского путешественника» не только как произведения русской литературы, что уже было сделано [Лотман, Успенский], но и как явления европейской культуры.

Новый французский перевод, полно и скрупулезно воспроизводящий все особенности сложного оригинального текста, передающий его живописность и образность, оказался настолько востребованным во франкоязычной среде, что издательство Florides Helvètes предложило выпустить отдельной книгой швейцарские главы, что и было сделано в 2024 г.[1]

Книга начинается с масштабного введения, включающего пять важных разделов. Введение и подробные комментарии, развернутые пояснения переводчика, занимающие более 185 страниц, составляют примерно четвертую часть общего объема текста. Таким образом, книга представляет не только переводческую, но и литературоведческую ценность. А разнообразие аспектов, затронутых в разделах, обусловливает многосоставность и сложную структуру введения. Начинается

[1] *Nikolaï Karamzine.* Lettres d'un voyageur russe en Suisse. Traduit du russe, préfacé et annoté par Rodolphe Baudin. Paris: Éditions Florides Helvètes, 2024. 211 p.



оно с историко-литературного экскурса «Литературные дебюты Карамзина» (“Les débuts littéraires de Karamzine”). Бодэн дает обзор развития русской литературы XVIII в., приводя десятки работ русских и зарубежных авторов, посвященных влиянию французской литературы на русскую [Haumant]. Интересно представлена дискуссия о галломании и галлофобии. Особенно остро и едко высмеивали галломанию своих соотечественников Н. И. Новиков и Д. И. Фонвизин. Бодэн останавливается на статье С. Бородина «Галлофобия в нашей литературе прошлого века», в которой дается анализ антифранцузских настроений в русской словесности XIX в.: «Эта борьба против галломании, несомненно, сыграла важную роль в утверждении русской национальной идентичности» [Baudin 2022: 10].

В этом разделе кратко говорится о первых шагах начинающего литератора Карамзина и его ранних, но уже важных для русской культуры переводах, в том числе «Юлия Цезаря» Шекспира и «Эмилии Галотти» Лессинга. Упоминается и его сотрудничество в журнале Н. И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума», где он поместил цикл из 15-ти произведений С. Ф. де Жанлис, предназначенный для детей и юношества.

В разделе «Карамзин и традиция русского путешествия в Европе» (“Karamzine et la tradition du voyage russe en Europe”) рассматривается

историческая эволюция этого явления. Поначалу путешествия носили принудительный характер. Петр I, которому для осуществления его проекта модернизации России нужна была элита, владеющая наукой и технологиями, действительно отправлял многих дворян за границу для обучения. «Общеизвестна отрицательная реакция разных слоев русского общества» на подобные «учебные командировки» самих «подневольных путешественников» [Гуминский: 81]. Только к середине XVIII в., в царствование Екатерины Великой, начали осуществляться путешествия по индивидуальной инициативе. В послепетровскую эпоху изменяется главный географический маршрут реальных путешествий русских людей за границу с Востока на Запад. Бодэн справедливо связывает развитие путешествий с «Манифестом» Петра III (1762 г.), освобождающего дворян от повинности государственной службы и предоставляющего им права свободного выезда за границу и проживания там.

В период с 1763 по 1780 гг. российские власти выдавали в среднем по шестьсот паспортов в год для путешественников по Европе [Berelowitch: 194]. Многие путешествия часто принимали форму «Гранд-тура», аристократической традиции, зародившейся в Англии. Их целью было завершение образования через изучение иностранных языков, знакомство с шедеврами европейской культуры, как древней, так и современной, а также ознакомление с обычаями зарубежного аристократического общества. В рамках «Гранд-тура» излюбленными направлениями российских путешественников стали Италия, колыбель западной цивилизации и, конечно же, Франция, в частности Париж — настоящая «Мекка русских XVIII века» [Berelowitch: 193–209].

По мере развития в литературе чувствительности, зарождения сентиментализма в последней трети века к первоначальному маршруту «Гранд Тура» была добавлена Швейцария — «место живописности, место пасторальной невинности». Заданный широкий контекст позволил Бодэну точно определить своеобразие путешествия, предпринятого Карамзиным. Оно не было подобием «Гранд-тура», поскольку молодой писатель происходил из низшего дворянства, а не из аристократии, способной позволить себе крупные расходы. Он не ехал учиться, и его не сопровождали гувернеры, как, например, молодых Строгановых или Голицыных:

> Главной целью поездки Карамзина было знакомство его на месте (*insitu*) с европейской культурой, о которой он уже имел солидные знания из книг, и она не была частью социальной стратегии, призванной помочь ему в официальной карьере по возвращении в Россию [Baudin 2022: 20].

Вместе с тем литературное путешествие становилось способом литературного освоения пространства [Калуцков: 26–35]. Во введении определены точные даты и маршрут путешествия Карамзина. Он покинул Москву 18 мая 1789 г., чтобы отправиться в Лифляндию, Пруссию, потом через многочисленные германские государства в Эльзас, затем в — Швейцарию, Францию и, наконец, в Англию, откуда вернулся в Россию в июле 1790 г.

Бодэн показывает, что Карамзин заполнил время своего путешествия не только осмотром достопримечательностей, но и знакомством с театральной жизнью, а также визитами к знаменитым ученым и писателям, произведения которых он читал и с которыми иногда переписывался. Он посетил Канта, Николаи, Рамлера, Морица, Платнера, Вейссе, Гердера и Виланда в Германии; Лафатера и Бонне в Швейцарии. В Париже ему удалось встретиться с аббатом Бартелеми и мельком увидеть Мармонтеля, но ни один из них его не принял. Бодэн справедливо объясняет это событиями Революции, которые к этому не располагали; вместе с тем, прием молодых путешественников, часто студентов, известными интеллектуалами не был распространен во Франции.

Интересен вывод Бодэна о том, что по мере изменения характера и целей зарубежных поездок, в России развивалась и практика написания путевых заметок. В древнерусской литературе путевые заметки представляли собой описания паломничеств к святым местам или в Константинополь, а начиная с XVI в., это были отчеты, направляемые дипломатами монархам. Только в эпоху Просвещения возник новый тип повествования, сосредоточенный не на внутренней жизни паломника, а на новизне внешнего мира, который открывал путешественник. Однако в конце XVIII в., под влиянием сентименталистской эстетики, в частности, под влиянием «Сентиментального путешествия» Лоренса Стерна (1768), субъективные впечатления теперь уже индивидуализированного рассказчика вновь вышли на первый план» [Baudin 2022: 22–23].

Вернувшись в Россию повзрослевшим и изменившимся, Карамзин выпустил свои «Письма русского путешественника», которые заняли

особое место в контексте литературных сентиментальных путешествий. В отличие от русских писателей-путешественников, своих предшественников (таких, как Денис Фонвизин [Макогоненко] или княгиня Екатерина Дашкова [Папилова: 80–87; Сафонов]), он создавал текст уже по возвращении в Москву. По-видимому, он основывался на записях, сделанных им во время поездки, и опубликовал весь текст в период с 1791 по 1797 гг. в разных изданиях, прежде всего — в «Московском журнале».

Скрупулезно используя богатейший материал зарубежных и российских исследований, Бодэн глубоко и достоверно представил весьма сложную проблему — своеобразие «Писем» Карамзина. Подобно тому, как «Письма русского путешественника» не являются письмами, адресованными его друзьям, рассказчик Карамзина не тождествен автору. Очень часто в произведении описываются явления, которые писатель сам не видел, но считал своим долгом описать в соответствии с повествовательной программой жанра травелога. Еще ранее, в своей книге о пребывании Карамзина в Страсбурге, Бодэн привел яркий пример описания того, что сам Карамзин видеть не мог [Baudin 2011: 97–107].

Во введении отводится место «Историческому и культурному значению “Писем русского путешественника”» (“La signification historique et culturelle des ‘Lettres d’un voyageur russe’”). Произведение Карамзина пользовалось большим успехом, во многом благодаря своей замечательной новизне в области русской повествовательной прозы. Сам Карамзин вполне сознавал новаторство своего произведения. От Ш. Дюпати (Dupaty), автора «Писем об Италии» (“Lettres sur l’Italie”, 1788), он перенял стремление предоставлять русской публике полезную информацию о жизни в Европе. Не менее важным образцом для выражения интимных переживаний было «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна. У английского сентименталиста Карамзин, вероятно, позаимствовал приемы юмора и автоиронии, которые несколько трансформировал. Можно назвать и еще одного автора и путешественника, которого Карамзин очень ценил — Карла Морица. Его произведение “Reisen eines Deutschen in England” он читал, по его признанию, «с великим удовольствием» [Карамзин: 46], а отрывок из него перевел для своего «Московского журнала» 1792 г. [Кафанова: 148]. Мысли Морица о пользе путешествий, высказанные при встрече с путешественником, были явно близки Карамзину:

> Ничего нет приятнее, как путешествовать <…>. Все идеи, которые мы получаем из книг, можно назвать мертвыми в сравнении с идеями очевидца [Карамзин: 46].

Французский исследователь ярко репрезентирует картину европейской культуры, которая складывается у Карамзина из описания четырех разных стран:

> Германия — страна писателей и ученых, Швейцария — страна аркадской простоты, Франция, рассматриваемая по образцу Парижа, — страна культуры и вежливости, Англия — страна торговли и политики [Baudin 2022: 29].

Карамзин дал портреты крупных деятелей литературы и философии, часто прибегая к физиогномике И. К. Лафатера. Описывая ту или иную встречу, он не только излагал мысли великого собеседника, но и выражал свое собственное мнение по их поводу. Интересно утверждение Бодэна о том, что Карамзин очень доходчиво говорит о немецкой литературе, как бы предлагая своим читателям список произведений для чтения. «Письма» наполнены сведениями о музыке, живописи, скульптуре, архитектуре. Одновременно много места отводится гастрономическим пристрастиям представителей разных национальностей.

В книге отмечается, что отказываясь от сложной романной формы, Карамзин обратился к жанру, предполагающему большую структурную и тематическую свободу. Раскрывая в тексте «зеркало своей души», писатель вводит много дополнительных иллюстративных рассказов, посвященных любви и дружбе, филантропии и патриотизму. С одной стороны, он открывал читателю богатства зарубежных культур, с другой стороны, утверждал достоинство русской культуры. Объективно выяснялось, что, русский человек — такой же европеец, как и представители других стран.

Еще один аспект, затронутый во введении — это «Восприятие и распространение “Писем русского путешественника”» (“Réception et postérité ‘des Lettres d’un voyageur russe’.”). «Письма» Карамзина быстро стали «библией русского сентиментализма», объектом подражания. Молодые россияне, особенно во время поездок за границу, следовали

представленным поведенческим моделям; особое значение приобрел при этом стиль произведения. Как утверждает Бодэн,

> стремясь к ясности и простоте выражения, Карамзин, опираясь, в частности, на пример французского языка и его синтаксиса, сумел создать поистине изящный язык [Baudin: 34].

По мнению авторитетного английского исследователя Э. Кросса, стилистические достоинства сделали «Письма» «первым большим русским прозаическим произведением, чтение которого доставляло истинное удовольствие» [Cross: 92]. Оно привлекло внимание современной ему западной публики благодаря немецким переводам И. Г. Рихтера (Richter) в 1799–1802 гг. и английским переводам А. А. Фельдборга (Feldborg) в 1803 г.

Успех «Писем» был продолжительным, и творчество Карамзина сохраняло первостепенное значение почти до конца правления Александра I, то есть до середины 1820-х гг. «Письма русского путешественника» вызвали множество подражаний, среди которых путешествия П. Сумарокова, В. Измайлова, М. Невзорова, П. Макарова, П. Шаликова и др.

Заканчивается обстоятельное введение разговором о переводах: «Переводы “Писем русского путешественника” на французский язык: вчера и сегодня» (“Traduire les ‘Lettres d’un voyageur russe’ en français, hier et aujourd’hui”). Бодэн приводит новые сведения относительно данного вопроса. Оказывается, первый французский перевод был сделан не В. С. Порошиным в 1867 г., а Ж. Г. Тюо де ля Буври (Tuault de la Bouvrie, 1744–1822). Этот писатель и политик издал в 1815 г. брошюру в семьдесят пять страниц под комичным названием «Извлечения из путешествия доктора Карамзина, лекаря московского» (“Extraits des voyages du Docteur Karamsin, médecin de Moscou”). Бодэн полностью приводит «Предисловие» этого переводчика, полное ошибок и нелепостей. Перевод был сделан не с русского оригинала, а с английского перевода 1803 г. и повторял все перестановки и пропуски английского переводчика.

Более значительным оказался второй французский перевод В. С. Порошина (1811–1868) под названием «Письма русского путешественника по Франции, Германии и Швейцарии (1789–1790)» (“Les

Lettres d'un voyageur russe en France, en Allemagne et en Suisse"). Они были опубликованы в 1867 г., в то время, когда французское общественное мнение было настроено против политики России в связи с подавлением польского восстания 1861–1863 гг. Экономист по образованию, Порошин учился в Дерпте и Германии, после чего был назначен профессором политической экономии и статистики в Санкт-Петербургском университете. В 1847 г. он переехал в Париж, где писал статьи для журнала "Le Nord", а также брошюры на различные темы о настоящем и будущем России. Большинство публикаций Порошина касалось реформ Александра II и самой важной из них — отмены крепостного права. Некоторые из них были посвящены острым политическим сюжетам, например, «Спорная национальность, Россия и Польша» ("Une nationalité contestée, Russie et Pologne", 1862). Его перевод «Писем русского путешественника» явился своеобразным протестом против развивающейся русофобии, поскольку главный герой произведения воплощал идеал европеизированного русского человека, чувствующего себя совершенно комфортно в пространстве европейских стран. Тем не менее, Бодэн говорит о неполноте и этого второго французского перевода: в него не вошла часть, посвященная Англии, а также сокращены и переставлены немецкие и швейцарские письма.

Во введении дается подробная информация о третьем французском переводчике «Писем» Карамзина — Арсене Легреле (Legrelle, 1834–1899), который выпустил свой перевод в 1885 г. Он совершил четыре путешествия в Россию, которую полюбил, и в переводе усиливал негативные высказывания Карамзина о Пруссии, а также проявлял англофобию. В центре его перевода была «картина Парижа в 1790». Бодэн приводит любопытные примеры лексической и синтаксической «модернизации» оригинала: например, Легрель заменяет слово «просвещение» лексемой «культура», употребляет «образование» ("instruction") вместо «Просвещение» или «век Просвещения» ("Lumières"). Очень верное замечание касается вольного обращения Легреля с пунктуацией оригинала: он часто опускает двоеточие или точку с запятой — знаки, которые, по-видимому, намеренно использовались Карамзиным для усиления психологической выразительности [Валгина]. Легрель убрал множество восклицательных знаков, которые в его время считались излишними, тем самым он серьезно разрушил сентименталистскую поэтику текста.

Заканчивается вводная часть объяснением переводческого метода Бодэна. Он признается, что для воспроизведения французской части взял лучшее из предыдущего перевода, исправляя его, стараясь «вернуть тексту Карамзина атмосферу XVIII века». Для этого он восстановил синтаксис оригинала, а также использовал, насколько это было возможно, более архаичную лексику, чем у Легреля. Что касается английских, немецких и швейцарских «Писем», то Бодэн переводит их своими собственными силами. При этом он исходит из ряда принципов. Прежде всего, это внимание к французскому языку XVIII в., стремление избегать современных синонимов таких слов, как, например, «прекрасный» ("beau"), или отказ от употребления слов, вошедших в употребление только в XIX в. Вместе с тем он планомерно прибегает к архаизмам, например, к термину «аристократия» ("aristocratisme"). Учитывая «многоязычность текста Карамзина», переводчик сохраняет имена, упомянутые на иностранном языке (на языке оригинала) в русском тексте. При этом для отличия от остального текста перевода такие вставки помечаются двумя звездочками. Совершенно обоснованно он модернизировал употребление прошедшего времени l'imparfait и постарался «точно перевести заимствования, сделанные Карамзиным из других писателей» [Baudin 2022: 48–49].

Бодэн разъяснил структуру примечаний и комментариев ("Notes et commentaires du traducteur"), являющихся важным компонентом научного аппарата издания. Он постарался «дать необходимые пояснения для лучшего понимания текста, по возможности идентифицируя людей, с которыми встречался или которых упоминал русский путешественник, восстанавливая исторический, политический или литературный контекст каждого суждения Карамзина» [Baudin 2022: 50]. Всего в издании 937 примечаний. Можно привести в качестве примера описание английского театра:

> 848. Le théâtre royal de Covent Garden fut créé par William Davenant en 1662, grâce aux lettres patentes qu'il avait obtenues du roi Charles II. En 1728, John Rich, fort du succès de l'Opéra des Gueux de John Gay, fit construire un nouveau bâtiment pour le théâtre, sur des plans d'Edward Shepherd. Originellement destiné à la seule représentation de pièces, le théâtre de Covent Garden proposa des ballets et des opéras à partir de 1734. Du milieu des années 1730 à la fin des années 1750 le théâtre fut le lieu de création de nombreuses œuvres de Haendel.

Le succès qu'y obtint notamment le Messie en 1743 inaugura une tradition d'interprétation d'oratorios pendant la période du Carême» [Nikolaï Karamzine: 767–768].

(Королевский театр Ковент-Гарден был основан Уильямом Давенантом в 1662 г. благодаря патенту, полученному им от короля Карла II. В 1728 г. Джон Рич, воодушевленный успехом «Оперы нищих» Джона Гея, заказал новое здание для театра, спроектированное Эдвардом Шепардом. Первоначально предназначенный исключительно для постановки пьес, театр Ковент-Гарден начал представлять балеты и оперы с 1734 года. С середины 1730-х до конца 1750-х гг. театр был местом премьер многих произведений Генделя. В частности, успех «Мессии» в 1743 г. положил начало традиции исполнения ораторий во время Великого поста).

В примечаниях к русским изданиям «Писем русского путешественника» отсутствует даже упоминание этого крупнейшего английского театра. Не менее интересным является примечание о танце смерти, запечатленном на панелях Августинского монастыря в Эрфурте:

160. Une danse macabre était peinte sur les panneaux entre les fenêtres du couvent des Augustins d'Erfürt. Comme l'indiquent H. et B. Utzinger, « cinquante-six tableaux [furent] peints entre 1736 et la fin du siècle ; en 1872, un énorme incendie en [détruisit] la presque totalité <...>. Il y avait d'une part quatre tableaux représentant le Collège des Inspecteurs en réunion. Le nom de ces inspecteurs — des notables d'Erfürt — [était] écrit en lettres capitales au-dessous de chacun. Un ou deux orphelins [étaient] également peints et la mort squelettique [s'insérait] parmi ces groupes <...>. D'autre part, cinquante-deux tableaux [représentaient] une danse macabre classique, avec les personnages de la société » [Nikolaï Karamzine: 663].

(На панелях между окнами августинского монастыря в Эрфурте был написан танец смерти. Как указывают Х. и Б. Утцингер, «пятьдесят шесть картин были написаны в период с 1736 года до конца века; в 1872 году огромный пожар уничтожил почти все из них <...>. С одной стороны, было четыре картины, изображающие заседание Коллегии инспекторов. Имя каждого из этих инспекторов — видных деятелей Эрфурта — заглавными буквами стояло под его изображением. Также были изображены один или

два сироты, а среди этих групп был вставлен скелет Смерти <...>. С другой стороны, пятьдесят две картины изображали классический танец смерти с фигурами из высшего общества»).

Высокий уровень пояснений и комментариев придает изданию дополнительную ценность. Наконец, Бодэн обильно проиллюстрировал свой перевод гравюрами и рисунками времен Карамзина. Это иллюстрации, изображающие Ленца, Канта, Николаи, виды Данцига, Берлина, Сан-Суси и др. Иллюстраций много, они не только очень украшают и поясняют текст, отражая большой вкус переводчика, но и визуализируют описания Карамзина. В целом новое полное французское издание «Писем русского путешественника» фактически не уступает классическому русскому изданию произведения в «Литературных памятниках». Но если Ю. М. Лотман работал вместе с Б. А. Успенским и Н. А. Марченко, то Бодэн сумел один создать академический научный аппарат и сделать прекрасный перевод.

Необходимо продемонстрировать мастерство переводчика на нескольких примерах. Начинается первое письмо с обращения путешественника к своему сердцу, давняя мечта которого — путешествие — наконец, осуществилась. Сохранен ряд риторических вопросов, нагнетающих состояние восторга, которое неожиданно оборачивается печалью при мысли о разлуке с близкими и любимыми, с теми, кто, по его выражению, «входит в состав нравственного бытия». Бодэн точно передает интонацию, ритмику, пунктуацию и синтаксис.

Тверь, 18 Майя 1789.

«О сердце, сердце! Кто знает: чего ты хочешь? — Сколько лет путешествие было приятнейшею мечтою моего воображения? Не в восторге ли сказал я самому себе: наконец ты поедешь? Не в радости ли просыпался всякое утро? Не с удовольствием ли засыпал, думая: ты поедешь? Сколько времени не мог ни о чем думать, ничем заниматься, кроме путешествия? Не считал ли дней и часов? Но — когда пришел желаемый день, я стал грустить, вообразив в первый раз живо, что мне надлежало расстаться с любезнейшими для меня людьми в свете и со всем, что, так сказать, входило в состав нравственного бытия моего» [Карамзин: 5].

Tver, le 18 mai 17891.

"Cœur, oh cœur ! Qui sait ce que tu désires? Combien d'années voyager n'a-t-il pas été la pensée la plus chère que nourrissait mon imagination? Ne me suis-je pas dit avec enthousiasme : 'enfin, tu vas partir'? Ne me levais-je pas chaque matin tout rempli d'un sentiment de félicité? Ne m'endormais-je pas en songeant: 'tu vas partir'? Combien de temps ai-je passé, incapable de penser à quoi que ce soit d'autre ou de m'occuper de quoi que ce soit d'autre que de mon voyage? N'ai-je pas compté les jours et les heures? Or, quand s'est présenté le jour tant espéré, j'ai été gagné par la tristesse, en imaginant pour la première fois avec vivacité qu'il me faudrait quitter les personnes qui me sont les plus chères et tout ce qui, pour ainsi dire, entre dans la composition de mon existence morale" [Nikolaï Karamzine: 55].

В приведенном фрагменте адекватно передан лексический рисунок, что лучше всего демонстрирует последняя фраза «la composition de mon existence morale», точно воспроизводящая карамзинское выражение «состав нравственного бытия моего».

Прекрасно передано динамичное начало описания встреч с веймарскими знаменитостями, поскольку Карамзин намеренно стремился заинтересовать читателя живыми диалогическими сценами. Совершенно точно воссозданы синтаксические конструкции, своего рода триады. Вначале трижды задается вопрос по поводу пребывания в городе Виланда, Гердера, Гёте, а затем трижды возобновляется вопрос о том, дома ли они, и трижды повторяется отрицательный ответ о том, что каждый из названных господ не у себя, а находится при дворе. Все вопросы и ответы, включающие нарочитые повторы, анафоры, адекватно воспроизведены Бодэном:

Веймар, июля 20.

«Здесь ли Виланд? здесь ли Гердер? здесь ли Гете?» — «Здесь, здесь, здесь», — отвечал он, — и я велел постиллиону везти себя в трактир *Слона*.

Наемный слуга немедленно был отправлен мною к Виланду, спросить, дома ли он? «*Нет, он во дворце*». — «Дома ли Гердер?» — «*Нет, он во дворце*». — «Дома ли Гете?» — «*Нет, он во дворце*».

«Во дворце! Во дворце! повторил я, передразнивая слугу», — взял трость и пошел в сад [Карамзин: 71].

Weimar, le 20 juillet.

"Wieland est-il en ville? Herder est-il en ville? Goethe est-il en ville? — Oui, oui et oui", me répondit-il, sur quoi j'ordonnai au postillon de me conduire à l'auberge de *L'Éléphant*.

Je m'empressai également d'envoyer mon laquais de louage chez Wieland pour lui demander s'il était chez lui.

Non, il est à la cour.

— Et Herder, est-il chez lui ?

— Non, il est à la cour.

— Et Goethe alors, est-il chez lui ?

— Non, il est à la cour.

"À la cour ! À la cour! » répétai-je en singeant le laquais puis, saisissant ma canne, je pris le chemin du jardin public [Nikolaï Karamzine:151].

А далее в переводе живо и ярко представлен диалог очень неприветливого Виланда и, на первый взгляд, слишком наивного и восторженного молодого человека, без приглашения вторгшегося к нему в дом. Бодэн абсолютно точно воспроизводит яркую драматическую сцену, запечатленную Карамзиным:

Wieland: Mais qu'attendez-vous donc de moi?

Moi: Vos œuvres m'ont fait vous aimer et ont éveillé en moi le désir de connaître personnellement leur auteur. Je n'attends rien de vous, sinon que vous m'autorisiez à vous voir.

W.: Vous m'embarrassez. Puis-je vous parler franchement?

Moi: Faites donc.

W.: Je n'aime pas lier connaissance, encore moins avec des gens dont je ne sais rien. Je ne vous connais pas.

Moi: Cela est vrai. Mais que redoutez-vous?

W.: C'est une mode aujourd'hui en Allemagne que de voyager et de décrire ses voyages. Nombreux sont ceux qui vont de ville en ville en tâchant de s'entretenir avec des personnages célèbres, dans le seul but de publier ensuite tout ce qu'ils auront entendu. Ce qui a été prononcé entre quatre yeux est ainsi offert à la connaissance du public. Je me défie de moi-même ; il m'arrive d'être trop franc.

Moi: Rappelez-vous que je ne suis pas Allemand et que je ne puis écrire pour le public d'Allemagne. En outre, vous pourriez me contraindre à la discrétion en me demandant ma parole d'honnête homme.

W.: Mais quel intérêt aurions-nous à faire connaissance? Supposons que nous nous accordions par notre manière de penser et de sentir ; ne nous faudrait-il pas nous séparer un jour ou l'autre? Vous ne songez pas à demeurer ici, n'est-ce pas?

Moi: Pour jouir du plaisir de vous voir, je puis demeurer à Weimar une dizaine de jours, après quoi, prenant congé de vous, je partirai heureux d'avoir fait la connaissance de Wieland, de l'avoir connu comme père de famille et de l'avoir vu entouré de ses amis [Nikolaï Karamzine: 157].

В переводе точно передан не очень привлекательный облик Виланда, который представлен черствым, недоверчивым, даже грубым. Ощущается утрированная наивность путешественника, которая была невинной хитростью, отчасти актерством, благодаря чему молодому человеку удалось несколько растопить лед собеседника. Игровое поведение молодого путешественника чувствуется в каждой его реплике. Очень важна точная передача в переводе всех диалогов, использование которых позволяло читателю чувствовать себя свидетелем происходящего.

Представим перевод еще одного репрезентативного фрагмента: встречи путешественника с автором «Путешествия юного Анахарсиса по Греции», аббатом Бартелеми. В этой сцене все продумано: искренность и непосредственность поведения, напоминающие о наивной простоте «первобытного» скифа, слова о поклонении, — все свидетельствовало о демонстративно-театральном поведении. Ответная реакция французского ученого полна аллюзий по отношению к собственному произведению и свидетельствует о том, что Бартелеми моментально понял смысл происходящего «представления»:

Париж, мая... 1790

«Я Русский; читал "Анахарсиса"; умею восхищаться творением великих, бессмертных талантов. Итак, хотя в нескладных словах, примите жертву моего глубокого почтения!» — Он встал с кресел, взял мою руку, ласковым взором предуведомил меня о своем благорасположении и наконец отвечал: *я рад вашему знакомству; люблю север, и герой, мною избранный, вам не чужой*. — «Мне хотелось бы иметь с ним какое-нибудь сходство. Я в Академии: Платон передо мною, но имя мое не так известно, как имя Анахарсиса». — *Вы молоды, путешествуете и, конечно, для того, чтобы украсить ваш разум познаниями: довольно сходства!* [Карамзин: 251–252].

Paris, le… mai 1790.

"Je suis Russe ; j'ai lu *Anacharsis*; je sais m'enthousiasmer pour les œuvres des grands, des immortels talents. Acceptez l'hommage, si malexprimé qu'il soit par mes paroles, de mon profond respect!"

Il se leva de son fauteuil, prit ma main, me témoigna sa bienveillance par un regard généreux, avant de me répondre enfin:

"Je suis heureux de faire votre connaissance ; j'aime le Nord, et le héros que j'ai choisi n'est point un étranger pour vous".

— Je souhaiterais avoir quelque ressemblance avec lui. Je suis certes dans l'Académie : Platon est devant moi; mais mon nom n'est point aussi connu que celui d'Anacharsis.

— Vous êtes jeune, vous voyagez, sans doute pour orner votre raison de connaissances: c'est assez de ressemblance!" [Nikolaï Karamzine: 423].

Для того чтобы подчеркнуть «совпадение» сцен, Карамзин цитирует в примечании к этому месту «Путешествие юного Анахарсиса», где рассказывается о «вежливом и простом» приеме древнего скифа Платоном. Это примечание полностью воспроизведено в переводе Бодэна. Перевод полно и точно отражает лексико-синтаксический, стилистический и эмоциональный уровни оригинала.

Труд Родольфа Бодэна получил высокую оценку ученых-славистов разных стран. Профессор университета Сорбонны, Стефан Вьелар отметил «масштаб работы», проделанной Р. Бодэном; он считает, что «книга представляет собой первое академическое критическое издание на французском языке труда Карамзина» [Viellard]. Антуан Нивьер, французский историк русской религиозной мысли, профессор университета Нанси II, утверждает, что «впервые франкоязычным читателям в полном объеме предлагается монументальное произведение русской литературы» [Nivière]. Сара Дикинсон, доцент кафедры современных языков и культур Генуэзского университета, неслучайно назвала свою статью «Карамзин возвращается во Францию» ("Karamzin Returns to France"). Она полагает, что «перевод Бодэна является важным и долгожданным дополнением к существующим исследованиям» о Карамзине и его знаменитом тексте [Dickinson]. Лестный отзыв о книге Бодэна дал и Эммануэль Вагеманс [Waegemans], бельгийский славист, педагог и издатель, профессор Центра русских исследований Католического университета Лёвена (Бельгия).

Таким образом, труд французского исследователя и переводчика является основательным, фундаментальным и освещает разные аспекты «Писем русского путешественника», их бытование в русской и европейской литературе. В своей книге Родольф Бодэн предстает как талантливый просветитель, культуртрегер, которому удалось совместить адекватность перевода с богатым литературоведческим анализом и историко-культурологическими комментариями.

Список литературы

Источники

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. 716 с.

Nikolaï Karamzine. Lettres d'un voyageur russe. Introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin. Paris: édition L'Inventaire, 2022. 783 p.

Nikolaï Karamzine. Lettres d'un voyageur russe en Suisse. Traduit du russe, préfacé et annoté par Rodolphe Baudin. Paris: Éditions Florides Helvètes, 2024. 211 p.

Исследования

Бородин С. Галлофобия в нашей литературе прошлого века // Наблюдатель, 1887. Т. 10, № 1. С. 70–85. Т. 11, № 1. С. 303–316.

Валгина Н. С. Русская пунктуация: принципы и назначение. М.: Просвещение, 1979. 126 с.

Гуминский В. М. «Письма русского путешественника» в контексте развития русской литературы путешествий // Литературоведческий журнал. 2017. № 40. С. 74–146.

Калуцков В. Н. «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина: литературно-географические аспекты // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. № 4. С. 26–35.

Кафанова О. Б. Переводы Н. М. Карамзина как культурный универсум. СПб.: Алетейя, 2020. 353 с.

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина и их место в развитии русской культуры // *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. С. 525–606.

Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. Творческий путь. М.; Л.: Худож. лит., 1961. 444 с.

Папилова Е. В. Образ Европы в мемуарах Е. Р. Дашковой // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. № 2 (53). С. 80–87. http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-80-87

Полякова Л. В. «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина в историко-литературном дискурсе. К 250-летию со дня рождения писателя // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2016. № 4. С. 7–20.

Сафонов М. М. «Секретная миссия» княги ни Е. Р. Дашковой в общественно-политической борьбе в третьей чет верти XVIII в. // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 4. С. 50–73. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-4-50-73

Baudin R. Nikolaï Karamzine à Strasbourg. Un écrivain voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire (1789). Strasbourg: Presse Universitaires de Strasbourg, 2011. 324 p.

Baudin R. Introduction // *Nikolaï Karamzine*. Lettres d'un voyageur russe. Introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin. Paris: Institut d'Études Slaves ; Éditions L'Inventaire, 2022. P. 7–50.

Berelowitch W. La France dans le «Grand Tour» des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII-e siècle // Cahiers du Monde russe et soviétique, 1993. Vol. 34, № 1–2. P. 193–209.

Dickinson S. Karamzin Returns to France // E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies. 2023. Vol. 11. P. 284–286.

Cross A. G. N. M. Karamzin. A Study of his Literary Career 1783–1803. Carbonsdalle; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1971. P. 306.

Haumant E. La culture française en Russie (1700–1900), Paris: Hachette, 1910. 571 p.

Nivière A. "Nikolaï Karamzine, *Lettres d'un voyageur russe*" // Revue des études slaves. 2023. Vol. 94, № 4. P. 638–642.

Viellard S. Karamzine Nikolaï, Lettres d'un voyageur russe, introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin, Paris, Institut d'études slaves, L'inventaire, 2022 // Dix-huitième siècle. 2024/1. № 56. P. 596–599.

Waegemans E. Nikolaï Karamzine, Lettres d'un voyageur russe, introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin, Paris, Institut d'Études Slaves — Éditions L'Inventaire, 2022, 783 p. // Slavica Occitania, Toulouse. 2023. № 57. P. 321–324.

References

Borodin, S. "Gallofobiia v nashei literature proshlogo veka" ["Gallophobia in Our Literature of the Last Century"]. *Nabliudatel'*, vol. 10, no. 1, 1887, pp. 70–85; vol. 11, no. 1, 1887, pp. 303–316. (In Russ.)

Valgina, N. S. *Russkaia punktuatsiia: printsipy i naznachenie* [*Russian Punctuation: Principles and Purpose*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1979. 126 p. (In Russ.)

Guminskii, V. M. "'Pis'ma russkogo puteshestvennika' v kontekste razvitiia russkoi literatury puteshestvii" ["'Letters of a Russian Traveler' in the Context of the Development of Russian Travel Literature"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 40, 2017, pp. 74–146. (In Russ.)

Kalutskov, V. N. "'Pis'ma russkogo puteshestvennika' N. M. Karamzina: literaturno-geograficheskie aspekty" ["'Letters of a Russian Traveler' by N. M. Karamzin: Literary and Geographical Aspects"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 19. Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia*, no. 4, 2021, pp. 26–35. (In Russ.)

Kafanova, O. B. *Perevody N. M. Karamzina kak kul'turnyi universum* [*Translations of N. M. Karamzin as a Cultural Universe*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2020. 353 p. (In Russ.)

Lotman, Iu. M., and B. A. Uspenskii. "'Pis'ma russkogo puteshestvennika' N. M. Karamzina i ikh mesto v razvitii russkoi kul'tury" ["'Letters of a Russian Traveler' by

N. M. Karamzin and their Place in the Development of Russian Culture"]. Karamzin, N. M. *Pis'ma russkogo puteshestvennika* [*Letters of a Russian Traveler*]. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 525–606. (In Russ.)

Makogonenko, G. P. *Denis Fonvizin. Tvorcheskii put'* [*Denis Fonvizin. The Creative Path*]. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1961. 444 p. (In Russ.)

Papilova, E. V. "Obraz Evropy v memuarakh E. R. Dashkovoi" ["The Image of Europe in the Memoirs of E. R. Dashkova"]. *Kul'tura i obrazovanie*, no. 2 (53), 2024, pp. 80–87. http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-80-87 (In Russ.)

Poliakova, L. V. "'Pis'ma russkogo puteshestvennika' N. M. Karamzina v istoriko-literaturnom diskurse. K 250-letiiu so dnia rozhdeniia pisatelia" ["'Letters of a Russian Traveler' by N. M. Karamzin in Historical and Literary Discourse. On the 250th Anniversary of the Writer's Birth"]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriia: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, no. 4, 2016, pp. 7–20. (In Russ.)

Safonov, M. M. "'Sekretnaia missiia' kniagini E. R. Dashkovoi v obshchestvenno-politicheskoi bor'be v tretei chetverti XVIII v." ["'The Secret Mission' of Princess E. R. Dashkova in the Socio-Political Struggle in the Third Quarter of the 18th Century"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 4, 2025, pp. 50–73. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-4-50-73 (In Russ.)

Baudin, Rodolphe. *Nikolaï Karamzine à Strasbourg. Un écrivain voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire (1789)*. Strasbourg, Strasbourg University Publ., 2011. 324 p. (In French)

Baudin, Rodolphe. "Introduction." *Nikolaï Karamzine. Lettres d'un voyageur russe. Introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin*. Paris, Institut d'Études Slaves, Éditions L'Inventaire Publ., 2022, pp. 7–50. (In French)

Berelowitch, Wladimir. "La France dans le 'Grand Tour' des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII-e siècle." *Cahiers du Monde russe et soviétique,* vol. 34, no. 1–2, 1993, pp. 193–209. (In French)

Dickinson, Sara. "Karamzin Returns to France." *E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies*, vol. 11, 2023, pp. 284–286. (In English)

Cross, A. G. *N. M. Karamzin. A Study of His Literary Career 1783–1803.* Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1971. 306 p. (In English)

Haumant, Émile. *La culture française en Russie (1700–1900)*. Paris, Hachette Publ., 1910. 571 p. (In French)

Nivière, Antoine. "Nikolaï Karamzine, Lettres d'un voyageur russe." *Revue des études slaves*, vol. 94, no. 4, 2023, pp. 638–642. (In French)

Viellard, Stéphane. "Karamzine Nikolaï, Lettres d'un voyageur russe, introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin, Paris, Institut d'études slaves, L'inventaire, 2022." *Dix-huitième siècle,* no. 56, 2024/1, pp. 596–599. (In French)

Waegemans, Emmanuel. "Nikolaï Karamzine, Lettres d'un voyageur russe, introduction, traduction, notes et commentaires de Rodolphe Baudin, Paris, Institut d'Études Slaves — Éditions L'Inventaire, 2022, 783 p." *Slavica Occitania, Toulouse*, no. 57, 2023, pp. 321–324. (In French)

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Научный журнал
Два века русской классики / Two centuries of the Russian classics

2026 — Т. 8 — № 2

Учредитель и издатель
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук

Главный редактор
Щербакова Марина Ивановна
доктор филологических наук, профессор,
заведующая научно-исследовательским центром
«Русская литература и христианская традиция» ИМЛИ РАН

Дизайн обложки и макет журнала
Д. К. Бернштейн

Компьютерная верстка
А. З. Бернштейн

Корректор
В. Г. Андреева

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации: ПИ № Эл 77-76366 от 02.08.2019 г.

Адрес учредителя, редакции и издателя:
121069, Москва, ул. Поварская, 25А, стр. 1

Тел.: (495)690-50-30

E-mail: red@rusklassika.ru
journal_ork@mail.ru

Сайт журнала: www.rusklassika.ru

Дата размещения сетевого издания в сети Интернет
на официальном сайте http://rusklassika.ru 25.06.2026 г.

При перепечатке ссылка обязательна

16+

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Москва

2026 г.